التناص وإنتاج الدلالة الشعرية
(دراسة في شعر الستِّالي العُماني ت ٦٧٦هـ)

د. بيومي محمد بيومي طاحون

جامعة الفيوم- كلية دار العلوم- قسم الدراسات الأدبية

يناير ٢٠١٦

التناصية وإنتاجية الفعل الشعري (١)

قدمت قراءات كثيرة عن التناص وتفريعاته وفق مستويات مفهومه وطبيعته ومبادئه وشروطه ووظائفه، وكان المتحصل منها أن التناص تتجذر دلاليا ماهيته وفق مدلالوت مترادفة من ناحية المعنى، ومتقاربة من ناحية الاصطلاح، وأنه أمارة على انفتاح النصوص ودخولها في علاقات متشابكة بكيفيات متنوعة، تتمثل في الاستدعاء والاسترفاد والامتصاص والتحويل والإحلال والإزاحة؛ وكلها مفهومات تكون معنى الإنتاجية التي**"تعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته"**[١].

إن التناص يعمل على إنتاج دلالة النص، ويجعله –بتعبير تودوروف– متعدد القيم لا أحادي القيمة[٢]، والنص الذي لا يحتوى على الظواهر التناصية – بتعبير رولان بارت– نص عقيم بلا خصوبة ولا ظل[٣]؛ لذلك فالنصوص والمقاطع والملفوظات والكلمات التناصية في النص الجديد عبارة عن دلائل مزدوجة[٤].ولا يخفى على الناقد البصير تفاعل النصوص بعضها مع بعض؛ فالنص الأدبي – أي نص– يرتبط بالنصوص السابقة عليه، ولا تتكون بنياته إلا وفق جدليات الإحلال والتداخل التي لها الأثر البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب النصي، وتوليد الدلالات الفنية التي تسهم في صياغة تجربة المبدع،

---

(١)إبراهيم رمَّاني: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، ع٤٩، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ١٩٨٨م، ص٥٣.

(٢)ينظر: تزفيتان تودوروف:الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٤٠– ٤١.

(٣)ينظر: رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص٣٧.

(٤)ينظر: جان ايف تاديه: شعرية الشعر، تحميد لحمداني، مجلة نوافذ، ع٨، ١٩٩٩م، ص٥٤– ٥٥.

وكشف علاقات الذات مع الآخر، ولا تتم آليات التناص إلا ضمن سياقات جديدة، يكتشف منها ومن العلاقات الحوارية "**معرفة النص الغائب، ومسألة الإزاحة والإحلال**"(٥).

ويظل التناص ظاهرة واسعة المدى، تعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معارفه وتنوع قدراته في محايثة التعامل مع النصوصوتوالدها، واكتشاف علاقات التأثير والتأثر، لذلك يتطلب التنقيب في آثار التناص مجهودا قرائيا شاقا يفتح مسارات معرفية متنوعة وآفاقا أوسع؛ لأن النص تتسع أطره باتساع القراءة وتعددها، ولن تصل القراءة إلى حقيقة نهائية، ولا يقوم القارئ بتفكيك العلاقات النصية واكتشاف موادها فحسب بل يجتهد في سبر فاعليتها في بناء النص وإنتاج دلالته الشعرية، وهذا يعني أن تتجاوز مهمة القارئ المحقق تحقيق هوية النصوص وإرجاعها إلى أصحابها،وضرورة البحث عن فاعليتها في تكوين النص الماثل وإنتاج دلالته.

ارتبط مدلول التناص –عند المحدثين– بفكرة الحوارية والتداخل والتفاعل، وارتبط –عند القدماء– بفكرة السرقة فإن مفاهيم التضمين والاقتباس والتلميح والمعارضة والتوليد والاستيعاب والتمثيل مع اختلاف أطر كل حقل منها، والارتباطات جميعها تقع في مركزية التناص الذي يعتمد–في جوهره– على "**إلغاء الحدود بين النصوص وكأننا أمام عولمة للنصوص، وتذويب للحدود النصية، وإلغاء تام لحق الملكية النصية الخاصة، حتى أصبح على وفق هذا التصور كل نص هو ملك للجميع، ويستطيع أي شخص أن يستقطع منه ما يشاء، وفي الوقت نفسه لا يحق لمبدعه حق الاعتراض، فلا وجود للأبوة**

---

(٥) صبرى حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، ع٤، ١٩٨٤م، ص١٢– ١٤.

النصية؛ لأن الكتاب يعيدون ما قاله السابقون"[٦].

إن التناص–عند جوليا كريستيفاومن تبعها من النقاد المحدثين من أمثال: ميشيل فوكو وروبرت شولز–يندرج ضمن الإنتاجية النصية التي تتبلور في فكرة عمل النص، هذا العمل المستقل عن المؤلف نفسه من جانب، والذي يتجاوز البنية اللغوية والنحوية –على النحو الذي أراده البنيويون– من ناحية أخرى؛ رغبة في انفتاح النص على سياقات لها أهميتها في التحليل النصي وإدراك تكوينه وكنهه،ووصولا إلى الدلائلية العميقة والتمعن (معنى المعنى)، واكتشافا للتداخل بين النص اللاحق (الماثل) ونظيره السابق (الغائب)؛ فالتناص –عند كريستيفا– عملية نقدية قائمة بين نصوص "**تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ولا يمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي**"[٧].

إذنالنص الأدبي لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، تتم عن طريقامتصاص لنصوص أخرى وتحويلها، ومن المؤكد اللا وجود لنص خال من مداخلات نصوص أخرى، وكل خطاب –حتما– يتكون من خطابات أخرى سابقة عليه، ويتقاطع –بصورة معلنة أو مضمرة– معها؛ بحيث "**يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة (لها)، وتثبيت (لها)، وتكثيف (لها)، وانتقال (منها)، وتعميق (لها)**"[٨].وربما سلك المسلك نفسه (رولان بارت) حين سلط الضوء على النص نفسه دون الالتفات إلى مبدعه،

---

(٦)عبد الكريم السعدي: شعرية السرد في شعر أحمد مطر: دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، دار السياب، لندن ط١، ٢٠٠٨م، ص١٦٧.

(٧) جوليا كريستيفيا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل كاظم، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ضمن سلسلة (المعرفة الأدبية)، ص١٠.

(٨) محمد خير البقاعي: آفاق التناصية؛ المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٦٩.

وأكد على ضرورة الاهتمام بانصهار مكونات النصوص السابقة في النص الجديد، وأكد أن "**كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية**"[٩]، وهذا ما قاد (جيرارجينيت) إلى وضع مصطلح (جامع النص) الذي أكد أن عملية إنتاج النص تتم عن طريق الشعرية وطبيعتها التكوينية حيث رأى أن "**موضوع الشعرية ليس النص وإنما جامع النص**"[١٠]، ومن ثم فالنص حقل عام تتنوع في تكوينه المصادر المعرفية ما بين نصوص ثابتة، واشتغال الذاكرة باستدعاء المعرفة المخزنة، وكل ذلك يساعد على تزويد النص بشحنات دلالية جديدة.

وتأسيسا عليه فإن مركزية التناص- عبر آليات التفاعل والتداخل- تؤسس لعملية التواصل النصوصي، وعلى وفق الثنائية الجدلية (الهدم والبناء) التي تثمر التجدد والاختلاف عبر "**وجود خطاب مفتوح بنيويا؛ أي مبني على شكل انفتاح أو بحث أو إمكانية تصحيح؛ كي تجد تلك الانتاجية سبيلا لرؤية النور**"[١١]يتم تكوينجينات النص الإبداعي الجديد، وبهذا فإن لكل نص مُنتجا نصا ممتصا، ولهما (للنصين/ المنتج والممتص) أبعادهما الفكرية والنفسية في آن معا.

وهكذا تتم عملية الإنتاجية النصية في خلق علاقات تحاورية بين النص/الأثر والنص المنتج عن طريق اختيار العينات القصدية وإعادة صياغتها – بعيدا عن السياقات القديمة- ضمن آليات البناء الفني الذي يعمل بدوره على إنتاج قيم دلالية وجمالية في سياقات جديدة يخلقها المبدع عبر عملية الصياغة والتأليف الإبداعي؛ الأمر الذي يؤدى إلى "**تعدد روافد القصيدة بنائيا باستعارة الصوت الآخر واستدعائه؛ مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية، تنعكس على بنائيته**

---

(٩) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ١٩٨٨م، ٣/ ٩٣.

(١٠)جيرارجينيت: مدخل لجامع النص، ت: د.عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر- المغرب، ص٩٤.

(١١)جوليا كريستيفيا: علم النص، ص٤٩.

فنيا، وعلى قراءته واستقباله جماليا"[١٢]. ولا تتوقف الإنتاجية على إعادة الصياغة والتأليف فحسب بل تتطلب مجهودا قرائيا؛ يكشف مظان النصوص المتداخلة، ودرجات الأخذ والاسترفاد، وكيفيات التوظيف والإحلال؛ ولذلك يعد التناص توسيعا لملكة الإنتاج لدى المبدع، وملكة القراءة لدى المتلقي.

وتأسيسا على ما سبق؛ فإن أي نص متناص؛ لأنه نتاج قراءات سابقة تختزنها ذاكرة المبدع لتشكل قدرته الثقافية في مثاقفة النصوص المتناظرة وتماهيها، تلك النصوص ذات الحمولات الثقافية والمعرفية المتنوعة، التي يمتاح منها المبدع ويستثمرها في نصه الجديد؛ لتمنحه قيما جمالية واحتجاجية من ناحية، وتعضد رؤيته الذاتية والفنية من ناحية أخرى. وعليه؛ فالتناص محرك جوهري يساعد على اكتشاف تشاكل النصوص، واكتناه التداخل بينها، وتماهي معانيها في توليد بنيات جمالية جديدة وتخصيب دلالات محتمله في السياق التناصي الجديد.

ولا شك أن التفاعل والتأثير بين الشعراء –بغض النظر عن كون عملية التأثير قصدية أو غير قصدية– موجود ومتجذر في بنية قصائدهم، وهو ضرورة فرضتها طبيعة حيواتهم المختلفة[١٣]، إذ لم "**يعد يكفي الشاعر المثقّف أن يلمّ بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته، فتشملَ كل ما يمكن أن يوسِّع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها. ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله، قديمه ووسيطه وحديثه، شرقيه وغربيه، دون مفاضلة أو تمييز**"[١٤].

---

(١٣) وقد أكد القدماء **(ابن طباطبا وابن رشيق والقرطاجني وابن خلدون)** في مؤلفاتهم على ضرورة التشبع بأساليب الفحول من الشعراء المجيدين، وضرورة النسج على منوالها، واقتباس المعاني واستثارتها.

(١٤)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، مزيدة ومنقحة، ص٣٨.

ولـيس مـن دأب البحـث أن يوثـق لمصـطلح التنـاص وتفريعاتهبدايـة مـن الشكلانيين الروس (ياكبسون- شلوفسكي- ايخبناون)، وحوارية (باختين) وصولا إلى (جوليا كريستيفا)، ومن تابعها من (رولان بارت وميكائيل ريفاتير)، و(جيرار جينيـت) وكتابـه أطـراس وفكـرة المتعاليـات النصـية والـنص الجـامع -وهـذا معتركخاضـه المنظـرون ولـم ينتـه بعـد- وإنمـا أردت تـأطير المفهـوم وتأسيسـه؛ ليكـون بمثابـة المنطلـق النظـري الـذي يسـاعد علـى اكتشـاف العمليـة التناصـية والمواد الشعريةفي شعر الستالي العماني ت٦٧٦هـ، واستكشاف ما وراءها من بنيات نصية غائبة، ومحاولة استحضارها من خلال التفاعل القرائي الخلاق.

(٢)

الستالي العماني (٥٨٤ – ٦٧٦هـ)[١٥]وملامح شعره

---

(١٥) هو **أبو بكر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي**، ولد في بلدة ستال إحدى قرى وادي بني خروص،وفيها نشأ وإليها نسب، وقد تتلمذ على أيدى مشايخ ببلدة ستال، وتلقن الثقافة العربية والإسلامية، ولما شب عن الطوق غادر قريته إلى عُمان، وعندما برز في الشعر توجه إلـى مـدح سـلاطين بنـي نبهـان بسمد نـزوى، وشـرع يـذكر تـاريخهم ويمـدح سـلاطينهم ويشيد بمـآثرهم.وذكـر د. شـوقي ضـيف- وقليـل مـن ترجم لـه- أن تـاريخ ولادتـه كـان عـام (٥٨٤هـ) ووفاتـه عـام (٦٧٦هـ)، ولـم يـذكر نـور الـدين السـالمي فـي كتـاب (تحفـة الأعيـان بسيرة أهل عمـان، المطبعـة السـلفية، مصـر، ج١/ ٣٠٣) تـاريخ ولادتـه ووفاتـه علـى الـرغم مـن ذكـره الستالي، وفترات حكم النبهانيين، ومن مدحهم من الحكام والسلاطين.(ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات، الجزيرة العربية- العراق- إيران، دار المعارف، ط٢، ص١١٧).

ولا شك أن تـاريخ ولادتـه أو تـاريخ القصـائد الشـعرية -التـي يشـار إليهـا- يكتنفـه الغمـوض والشك؛ لأنالديوان المخطـوط بـوزارة التـراث والثقافـة – والـذي اعتمدنـاه مصـدرا للبحـث- يحتـوى ثلاث قصـائد كتبت قبل التاريخ المحدد لولادتـه بأعوام كثيرة؛ أولهـا فـي رثـاء السلطان أبـي محمد نبهان بن عمر بن محمد بن عمر بن نبهان عام ٤٧٤هـ- والقصيدة الثانية؛ في مدح أبـي عبد الله محمد بن معمر ورثـاء والدتـه عـام٥٠١هـ) – والقصـيدة الثالثة يمدح فيهـا السلطان ذهل بـن

ظل الحكم –إبان فترات العصور الوسطى– للعربفي عُمان، وظل شعراؤهم على طريقة شعراء العرب في الزمان الأول، حيث امتدحوا الحكام وصنعوا لهم جيد الشعر، وكان أكثر الحكام حريصين على سماع الشعر وقوله، ومن ثم كان للشعر العماني خصوصيته وسماته التي تتصل بسمات شعر القدماء؛ ولما كان الأمر كذلك سعى البحث للوقوف على نماذج التناص في شعر الستالي العماني، وكيف تفلتت نماذجه الفنية–من حملات التجاوز والشطط التي وسمت العصر الوسيط بصفات الركاكة والتكلف والتردي والانكسار– وتحضنت في أحضان الشعر العربي القديم.

إن تاريخ النباهة(**٥٤٩– ٨٠٩هـ**) والقصائد التي قيلت في مدحهم تؤكد أنهم ملوك عظام، وحكام سيطروا على البلاد حتى قبيل فترات اليعاربة، وكانت فترات حكمهم متقطعة في بعض الأحيانإلا أنها في فترات أخرى كانت قوية،وامتدت إلى سواحل إفريقيا الشرقية كما نلحظ من بعض القصائد التي قالها الشاعرالستالي في مدح أشخاص بإفريقيا، وفي الغالب كانوا ولاة للنباهنة في تلك الأصقاع مثل:(بختان وسبخت واسحاق بن محمد).

هذا وقد جاء السلطان المعظم (ذهل بن عمرو) أوفر الملوك حظا من بنى نبهان في مديح الستالي، ويأتي بعده أخيه (يعرب بن عمرو) ثم (محمد بن معمر المكنى بأبي عبد الإله) ثم (علي بن عمر المكنى بأبي القاسم) ثم بقية ملوك وأمراء النباهنة؛ وقد اختصهم الستالي بمديحه؛ حيث مدح عددا كبيرا من النباهنة السنيين، وتغنى بمكارمهم، وأفصح عن فضلهم، وأشاد بمجدهم. والجدول الآتي يوضح عدد القصائد المدحية لهم:

عمر بن نبهان ويهنئه بقدومه من الحج عام ٥٥٩هـ. وتظل هذه القصائد مثار جدل بين الباحثين؛ ربما لقلة المصادر التاريخية التي تكشف ذلك، ولصعوبة تحديد المدى الزمني وتوثيقه.

	الممدوح	عدد قصائد المدح
مدح سلاطين وملوك وأمراء النباهنة	ذهل بن عمرو	٥٠ قصيدة
	يعرب بن عمرو	٢٥ قصيدة
	محمد بن معمر	٢٠ قصيدة
	علي بن عمر	١٥ قصيدة
	بقية ملوك وأمراء النباهنة	٣٣ قصيدة

إن قراءة متأنية واعية **لشعر السِّتالي العُماني** تكتنزها–دون توجس وقلق– ظواهر ممتدة، وتكشف عن أرصدة ثقافية متنوعة، وهو أمر طبيعي، وليس غريباً على شاعر ارتبط في شعره بقوانين المدح في الشعر العربي وسماته، واقترن الإحياء والتجديد في شعره بحتمية الارتداد إلى التراث؛ ليمتاح من شعر الشوامخ وينهل، ويؤسس بنيانه الشعري على قوالب التراث المتينة، وكأنَّهسلك طريقا يلتمس فيه الجدة والتغييرفلم يجد مناصا إلا محاكاة النماذج الفريدة التي حفظتها ذاكرته واستدعتها مائدة القريض؛ رغبة في التنقيب عن الآثار الشعرية، والتحاور معها، والمجاراة والتجاوز، والاستدعاء.

ولم يكن المدح الغرض الوحيد في شعر الستالي، بل احتلتمقدمات الغزل جزءا كبيرا، وخاصة في افتتاحية قصيدة المديح التي تبدأ (غالبا) بمقدمة غزلية تتجاوز أحيانا أبيات المدح في القصيدة،وكثيرا ما يخلط الغزل في هذه المقدمات ببعض الأغراض الفرعية المرتبطة به مثل: الوقوف على الأطلال، ووصف مجالس اللهو والشراب،التي تنبئ أن العصر الذي عاش فيه كان عصر بذخ وترف وغنى. وله –أيضا– عدد من القصائد التي قالها في الرثاء والتعزية،لكنها ترتبط – أيضا– بالمديح.

وقد انفتحت ذائقةالستالي الإبداعية على اللوحات الشعرية المدحية، فراح يقبس منهاالتماثلات الصياغية، والمشتركات اللفظية التي تولد دلالات جديدة، تتماثل حينا وتتغاير في أحايين أخرى؛ وهو لا يستدعي النص القديمبحالته الماضية، وإنما يفككه ويمتصه ويحاوره، ويبني على أساسه نصه الجديد، ويكون النص الجديد وليداً جديدا للنصوص القديمة – من خلال الانتقاء اللفظي

المشترك والصور الممتدة– يحمل بعض ملامحها، ولكنه مستقل عنها، له طرافته وقيمه الفنية والموضوعية الجديدة.

وعليه؛ فقد تدرب الستالي العماني في ميدان التراث الشعري المدحي والغزلي، ورغب في التواصل مع الموروث الفني، وأن يجمع في إبداعه بين أصالة التراث وذاتيته، وهو–بلا شك– من عشاق التراث وهواة التواصل معه، ذلكالتواصل الذي لا يقف حجرة عثرة أمام قدراته وإمكاناته؛ فهو يمتلك من القدرات التي تساعده على قراءة التراث واستيعابه وإدراكه، علاوة على التجديد والابتكار وحسن الصياغة.

وقد أدرك **الستالي العماني** أهمية لجوئه إلى التناص الأدبي، وخاصة الشعر، لأن تجارب الشعراء – على اختلاف مشاربهم وأجناسهم، وأزمنتهم وأمكنتهم– متشابهة، أو على الأقل متقاربة. والشاعر ما هو إلا"**ثمرة للماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات، التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها، تآلف وتجاوب. هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو حين يضمِّن شعره كلاماً لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد، بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان**"(١٦).

وقد عزز الستالي نماذجه الشعرية –التي تمتاز بالقدرة على التصوير، وجزالة اللفظ، وقوة السبك ومتانة الأسلوب–وأغناها بفيض من التداخلات النصوصية المقتبسة من الشعر العربي القديم، وهي تجارب شبيهة بتجربته الشعرية الخاصة، وتدلك أشعاره على أنه "**كان يُحكم كلمه ويصوغها صياغة جيدة دون أي نبوٍّ والتواء**"(١٧)، وتدلك هذه التداخلات النصوصية المتنوعة علىثقافته، وقدرته على التعامل مع النصوص واكتشاف العلاقات بين النص المولِّد والمولَّدعلى صعيد

---

(١٦)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره: ص٣١١.

(١٧) شوقي ضيف:عصر الدول والإمارات؛ الجزيرة العربية– العراق– إيران، ص١١٨.

الشكل أو المضمون أو كليهما معاً، ومدى تحميلها شحنات دلالية جديدة، والسعي إلى جعل النص الغائب جزءاً من بنية قصيدته بصورة تنسجم مع شخصيته، وتتناسب مع موقفه المدحي.

ويتغيا البحث اكتشاف وجوه التناص في شعر الستالي، وكيف تم توظيفها من خلال الترسيبات النصوصية القديمة، وكيف تشبعت ذاكرته بهذه المكونات الخطابية،وأصبحت جميعها في جديلة نصه الشعري الماثل؟وارتأى البحث تناول آليات التناص من خلال تقسيمات ثلاثة هي: **(التناص التضميني- وتناص الاجترار- وتناص المعارضة).**

[١]

التناص التضميني

يعتبر التضمين النصي من أبرز صور التناص الشعري، والمضمَّن النصي لا يقبل الشك في أنه مقتبس من كلام الآخر، لأن ثمة علامات تميز استدعاءه، ومن صور إيراد تضمين التنصيص - كما يذكر جيرار جنيت- أنه "**محدد بين هلالين مزدوجين**"[١٨]. وربما يتقارب التضمين النصي - في اصطلاحه- بمفهوم التضمين والإيداع عند القدماء؛ حيث يقصد بالتضمين- عندهم- "**قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل**"[١٩]، ويقصد بالإيداع -أيضا- "**أن يودع الناظم شعره بيتا من شعر غيره، أو نصف بيت أو ربع بيت، بعد أن يوطئ له توطئة تناسبه بروابط متلائمة، بحيث يظن السامع أن البيت بأجمعه له. وأحسن الإيداع ما**

([١٨]) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، بغداد، ١٩٨٥م، ٩٠.

([١٩]) العمدة: ٧٣/٢، وانظر كذلك في معنى التضمين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢٠٣/٣. والخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، جـ٦، ص١٤٠.

صرف عن معنى غرض الناظم الأول"[٢٠]. وهناك **تضمين المعنى** الذي يحتاج مزيد تدقيق في مصاحبة النصوص؛ لاستخراج الدلالات واستقراء العلاقات. وهناك **التضمينات الإشارية**، وهي أن يشير النص الحاضر إلى النص الغائب من دون أن يستحضره مباشرة، حيث "**يشير في فحوى الكلام إلى مثل سائر أو بيت مشهور أو قضية معروفة من غير أن يذكره**"[٢١].

واختلفت درجات التضمين بين تضمين حسن وآخر قبيح، وتضمين مشروط بتنصيص وآخر غير مشروط؛ وتضمين للفظ وتضمين للمعنى. والأهم في تفعيل دور التناص عند الإجراء التطبيقي ألا "**نبحث عن المصادر كي نمسك بالشاعر متلبسا بالسرقة أو الانتحال، وإنما نبحث عنها حضورا أو غيابا في النص؛ كي نتعرف الأساليب والطرائق التي يحقق عبرها الشاعر اتصاله بمصادره وانفصاله عنها، استلهمه لها وعمله خارجها**"[٢٢].

وبناء عليه؛لم يجد النقاد غضاضة في استعمال الشعراء للتضمين بل أكدوا على ضروراته، وأنه لا مانع من تطعيم النصوص ببعض المضمنات؛ يقول ابن الأثير: "**إن قيمة التضمين تكمن في زيادة المعنى وتوكيده، فالمعنى قبل التضمين تام، وبالتضمين يزداد توضيحا وتوكيدا**"[٢٣]. وقد عده القرطاجني آلية من آليات إتمام المعنى وتحسين العبارة[٢٤]، وأشار بعضهم إلى وظائف التضمين التضمين وأنه يأتي لـ "**توثيق دلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو**

---

(٢٠) ابن حجّة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ٣١١/٢.

(٢١) شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ت: أكرم عثمان يوسف، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٤٢.

(٢٢)عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، مجلة فصول، القاهرة، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م، ص٩٤.

(٢٣)ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،: ج٣/ ٢٠٣.

(٢٤)ينظر: القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٣٩.

لمؤازرة النص إما بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح، أو يكون –من وجه آخر– رفضا لمقولة أو نفيا لمعتقد شريطة أن يكون التناص التضمينيمتشيئا في النسق الأدائي، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة، وليس كتلة لغوية فاصلة على سابق النسق ولاحقه، ولا يكون –كذلك– مجرد لصق ونتوءات تسترخى على سطح النص"[٢٥].

وقد أشار (حازم القرطاجني) في (منهاجه) إلى طريقتين لاقتباس المعاني واستثارتها؛ **إحداهما:** عن طريق الخيال وقوة التخيل، وهو إلى الإبداع أقرب منه إلى التضمين، **وثانيهما:** بحث الفكر، والذي تقتبس فيه المعاني بسبب زائد عن الخيال بما يسوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي فيه أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يُحسن العبارة به خاصة[٢٦].

ولابد أن يتنبه المبدع المتمرس في اختياره للفسيفسائيات المضمنة وإدراجها في نصه الأصلي؛ لأنه حين استدعاها أصبحت مادة خاما–بين يديه– يعيد تدويرها وتشكيلها؛ لتتماثل في عباءة النص المتن، شريطة أن تمكنه من إيصال الدلالة إلى المتلقى، وتحتفظ بأصالتها ولا تفقد هويتها ورصانتها؛ لأن "**التناص يفترض انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القارئ: طبيعة النص الأصلي، ونوعية العمل الذي يمارسه عليه النص الأصلي الجديد**"[٢٧]. ولا يتمكن من التناص المضمن إلا شاعر حاذق، يمتلك من الأدوات ما تمكنه أن يوظف ما

---

(٢٥)رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢٣٢.

(١٢) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م، ص٣٨– ٣٩، ١٧٢.

(٢٧) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٧م، ص٥٠.

استجلبه من نصوص أخرى ويطوعه لخدمة غرضه، ويوظفه توظيفا فنيا يثبت فيه امتلاكه صفة الشاعرية.

ولا نغالي– وسيوضح البحث ذلك– إذا قلنا إن الشعر العربي يجتمع في شعر الستالي العماني اجتماعا ليس قائما على اجترار المادة الأدبية فحسب، بل هو اجتماع قائم على صهر هذه المادة المستدعاة، وتذويبها وحبكها وسبكها وإعادة إنتاجها برؤية جديدة تتفق والمعاني التي يريدها، وتنسجم وموقفه النفسي ورؤيته الأدبية؛ ولا غرو لأن النصوص لا تولد من فراغ وإنما تأتي نتيجة الالتحام والتفاعل مع إبداع السابقين، والنسج على طريقتهم بما يتناسب وغرضه وهدفه، وبما يتكيف وذوقه الأدبي.

ومن ثم فإن أفق القول الشعري لا تحدها حدود؛ لأن فضاءها ممتد؛ يستطيع الشاعر أن يحلق في الآفاق كيف يشاء، ما دام يمتلك الكفاءة والقدرة على تحسين معجمه واختيار ألفاظه، وتوليد المعاني وابتكارها، كل ذلك في ثوب من الصياغة الأنيقة والرائقة؛ وأصبح – عند النقاد– أخذ المعنى واقتباس اللفظ مباحا بين الشعراء وحقا مشروعا لهم؛ "**فإذا ظفرت بمعنى حسن أو وقفت على لفظ مستحسن، ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى من نقص عنه أو زاد عليه**"[٢٨]. ويعد التوليد والتحوير دليلا على قدرة الشاعر على استثمار ثقافته، وإعادة صياغة المعاني مرة جديدة.

والمتمعن في معجم المدحعند الستالي العماني يرتد إليه بصره–وهو على يقين– بأن مضمون المدح عنده مضمون تقليدي يدور كله حول صفات المدح في معجم الشعراء السابقين، صفات الفضائل النفسية الأربع: (العقل والشجاعة والعدل والعفةوما تفرع منها من صفات)؛ تلك الصفات التي تتصل بمضمون الكرم والجود، والشجاعة وشدة البأس، وعراقة النسب وكرم الأصل، واكتساب العلا والشرف الرفيع، وسداد الرأي والحكمة، وغيرها من الصفات المدحية التي

([٢٨]) ابن بسام: الذخيرة، ق٤/ م٢، ص٥١١.

اجترها الشاعر في قصيدة المدح، تلك القصيدة التي اقتفت السنن القديم في بناء هيكلها، والنسق البنائي الذي يجمع المقطع الطللي ويتضمن ذكر الديار والدمن والآثار، أومقطع النسيب ويتضمن صورة المرأة وشدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ثم يأتي مقطع المديحويمثل الغرض الرئيس في القصيدة.

حافظ الستالي على توظيف دلالاتالألفاظ المدحية بوظيفتها القديمة؛ وخصص لكل ممدوح ما يناسبه من صفات المدح وإن اشتركوا جميعا في صفات عامة وقوالب ثابتة؛ فمثلا يمدح السلطان المعظم **(أبا القاسم علي بن عمر بن محمد بن عمر بن نبهان)**، الذي أوتي من الفضل ما لم يؤته أهل العرب والعجم؛ فأخلاقه حسنت، وصنائعه تواترت، وهو السيد والميمون والسنان الصدق والمرهف العضب، له في كل مكرمة شأن، يحتمى بجواره كل جار، ويمتد فنائه الواسع ليستقبل كل زائر. فيقول:

وَأَنْتَ عَزِيزُ الْجَارِ مُمْتَنِعُ الْحِمَى "لَدَيْكَ الْفِنَاءُ السَّهْلُ والْمَنْزِلُ الرَّحْبُ"[٢٩]

والشطر الثاني من هذا البيت مقتطع من قول البحتري، يمدح أبا العباس أحمد بن طولون :

وَعِنْدَ "أَبِي العَبَّاسِ" لَوكَانَ دانِيًا نَواحي الْفِنَاءِ السَّهْلِ والكَنَفُ الرَّحْبُ[٣٠]

واللافت للنظر أن الستالي نقل شطر البحتري على سبيل التنصيصوهو يعي ذلك مغيرا كلمة (نواحي) بـ (لديك)، وكلمة (الكنف) بـ (المنزل)؛ ليزيد درجات الخصوصية لممدوحه، عزيز الجار، وممتنع الحمى. **ولآل نبهان علامات في الكرم**، فالطارقون لأبوابهم كثر، والعافون لأبوابهم يصادفون الفناء السهل الممتد، الذي يتسع لهم ولا يضيق بهم، لأنهم يمنحون العفاة نائلهم بكل بشاشة؛ وامتدادا

([٢٩]) الديوان: ص١٥.

([٣٠]) ديوان البحتري: تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ص١٢٣.

لهذه الصورة يقول الستالي – في موضع آخر يمدح فيه السلطان المعظم **ذهل بن عمرو بن نبهان**– ويذكر الفناء السهل –أيضا– الذي يعم بالنائل الغمر:

مَتَـــى يَمَّـــمَ العَـــافُونَ بَابَـــكَ صَـــادَفُواْ لَـدَيْكَ الْفِنَـاءَ السـهلَ، "والنَّائِـلَ الْغَمْـرَا"[٣١]

والشطر الثاني لبيت الستالي يضمن قول ابن الرومي في إسماعيل بن بلبل الوزير، مادحا إياه بأنه يعطي الجزيل وسائله يتغيا النائل النزر، وهو لا تنقطع عطاياه ولا تمتنع نوائله؛ فنواله كالسيل المسهل، بعضه يجري في المسلك الوعر؛ يقول ابن الرومي:

ولكنـــك المـــرء الـــذي لـــم تـــزل لـــه عوائـــد بـــالمعروف، والنائـــل الغمـــر[٣٢]

ويقول ابن الرومي في موضع آخر يمدح فيه:

فتـــى يبســـط الآمـــال حســـنُ لقائـــه ويقبضـــها مـــن بعـــدُ نائلُـــه الغَمْـــرُ[٣٣]

هكذا استثمر الستالي شواهد ابن الرومي الشعرية في توليد المعاني المدحية، وأخذ الألفاظ والصور، ويتصل المعنى بقول أسامة بن منقذ مفتخرا ومتمدحا:

ألســـتُ الـــذي مـــا زال كهـــلاً ويافعـــاً لـــه المكرمـــاتُ الغُـــرُّ والنّائـــل الغَمْـــرُ[٣٤]

ويستمر الثناء ويتواتر المدح للسلاطين **(أبا القاسم علي– أبا الحسين ذهلا– أبا العرب يعرب بني عمر بن محمد بن عمر)**، وهم سادات العتيك، لهم إرث ملوك الأزد البطاريق، أما أبو القاسم فهو الجواد المستجار به، يصون

---

(٣١) الديوان: ص٤٥٨.

(٣٢) ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار،مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٣م، ص١٠٨٩.

(٣٣) السابق: ص١٠٣٧.

(٣٤) ديوان أسامة بن منقذ، حققه وقدم له أحمد أحمد بدوى، حامد عبد المجيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٣م، ص٢٥٠.

عرضه بالبذل وقاية، يعطي المياسر، ويفتح المغاليق؛ لذلك لا يعوقه في البذل عائق ولا يثنيه تعويق، يقول الستالي:

مُوفَّــقٌ لِجَمِيــعِ الْخَيْــرِ يَفْعَلُــهُ لَـمْ يُـثْنَ عَـنْ فِعْـلِ مَعْـروفٍ بِتَعْوِيـق[٣٥]

والبيت يتضمن معنى بيت المتنبي في مدحه (سيف الدولة) وقد أعطاه الطيب والهدايا، ولا مانع فهو الجواد الذي يعطي وليس في عطائه منع ولا دافع ولا رد، وهو في كرمه شبيه العارض الهطل (السحاب الكثير المطر):

ومَـا ثَنَـاكَ كَـلامُ النَّـاسِ عَـنْ كَـرَمٍ وَمَـنْ يَسُـدُّ طَرِيـقَ العـارِضِ الْهَطِـلِ[٣٦]

وفي مدحه للسلطان المعظم علي بن عمر، يذكر العارض الهطل فيقول:

كَــفٌّ تَصــوبُ نِضــارَاً كُــلَّ صــابِحَةٍ علَـى العُفَـاة كَصَـوْبِ الْعَـارضِ الْهَطِـل[٣٧]

عطـاؤه ممتـد لا ينفـد، وكفـه تمطـر علـى العفـاة –فـي أيـام مسـغبتهم وشـدة احتياجاتهم– مطرا كالمطر المزن الذي يحي الأرض الموات. والشطر الثاني يتضمن قول ابن حمديس الصقلي في مدح أبي الحسن علي بن يحيي المذكور؛ إذ يقول:

بِــيُمْنِ أَكْبَــرَ لا عَــابٌ يُنَــاطُ بِــه يُمنَـاهُ منشـأُ صَـوبِ العَـارِضِ الهَطِـلِ[٣٨]

ويستمر تتابع الصفات؛ فهو مقدم في المجد، وغير مسبوق في المعالى– زاكي الأروم، كريم الفرع– من يمن ومن بني عمر الغرانيق– من آل نبهان سادات

---

(٣٥) الديوان: ص٣١١.

(٣٦) شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد): ص٢٨٣. ويذكرنا هذا البيت بقول المتنبي يمدح أبا عبد الله محمد بن عبد الله الخصيبي، وهو حينئذ يتقلد القضاء بأنْطاكية؛ يمدحه بأنه وأجداده أسخياء كالعارض الهتن (السحاب الغزيز الكثير الصب): (شرح معجز أحمد: ج٢/٢٥١).

العــارضُ الهَــتِنُ ابــنُ العَــارِض الهَــتِنِ ابْــ ـن العارِض الهَتن ابنِ العَارِضِ الهَتِنِ

(٣٧) الديوان: ص٣٥٠.

(٣٨) ديوان ابن حمديس: ص٣٩٢.

العتيك، يرعون الحمى، سيوفهم غلف؛ ويظل أبو القاسم المفضول في كل فضل، له من الخطاب فصله، فارج الكرب وموسع الضيق، يرجوه – إذا عز المطلوب– صاحب كل وجه؛ لذلك يثني عليه الستالي ويزيد في ثنائه، وما على الناس إلا التصديق، يقول الستالي:

أُثْنِي عَلَيْكَ بِمَهْمَا شِئْتَ مِنْ حَسَنٍ فَإِنَّ عِنْد جَمِيعِ النَّاسِ تَصْدِيقى
وَمِنْ صِفَاتِكَ نُطْرِي كُلَّ مُمْتَدَحٍ بِمُسْتَعَارٍ، وَمِنْ حُسْنَاكَ مَسْروق[٣٩]

والثناء هنا محله التصديق من جميع الناس؛ ولما لا هو الممدوح الحسن، الذي يستعار منه المدح؛ وهذا المعنى يتصل بمعنى بيت المتنبي مادحا القاضي أبا الفضل أحمد بن عبد الله بن الحسن الأنطاكي، وإن كان ثناء المتنبي يشوبه التقصير:

أُثْنِي عَلَيْكَ وَلَو تَشاءُ لَقُلتَ لِي قَصَّرتَ فالإِمْسَاكُ عَنِّي نائِلُ[٤٠]

ويستمر المزمار المدحي للسلاطين العظام؛ **ذهلا ويعرب ابني عمر بن نبهان**، فهما "**علما قحطان**"، و"**لبا علاها**"، ويصفهما بالجد في اكتساب المجد عن طريق الصفتين: الشجاعة والكرم؛ فكلا الأخوين "**بصاحبه في البأس يقتدى**" ثم يمضى يصور كل صفة من الصفتين في مجموعة من الصور المتقاطعة بحيث نجد صورة للندى تقطعها صورة في البأس ليعود الشاعر مرة ثانية إلى الندى ثم إلى البأس وهكذا. والممدوحان "**جوادان فياضان بالسيب / بحرا سماح/ حوضا نوال/ منتجعا خصب**"؛ كل هذه الصور في سرد شعري يتخلله مجموعة من الصور التي تعبر عن البأس والشجاعة وصفات البهاء والرزانة وكرم المحتد وشرف العنصر فالممدوحان "**غصنا جرثومة عتكية**" نسبة إلى العتيك أحد فروع الأزد وجد النباهنة، ولا تكاد تخلو قصيدة مديح في الديوان من الإشادة بانتماء

([٣٩]) الديوان: ص٣١٢– ٣١٣.

([٤٠]) شرح ديوان المتنبي(معجز أحمد): ٢/ ٢٨٤.

بني نبهان إلى العتيك ثم إلى الأزد. أما من حيث البأس والشجاعة فهما "**سيفان في غمدي وقار**"، وكلاهما إذا سل من غمده فهو "**حسام مهند**" وهما "**ليثان فراسان**". ومن حيث البهاء والإشراق فهما "**بدرا بهاء يكتسى البدر منهما ضياء**"، وهما من حيث الرزانة والرسوخ "**طودان عزا واشمخرا وامنعا**".

ويمدح قوم ذهل بأن شأوهم في العلا عال، حيث شادوا علاهم وذادوا عداهم، وهم من سمكوا المجد؛ يقول:

وَآبَاءُ ذُهْلٍ مِنَ الأَزْدِ قَوْمٌ هُمُ سَمَكُوا الْمَجْدَ فَوْقَ السِّمَاكِ[٤١]

والبيت فيه تضمين لمعنى بيت الفرزدق:

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ[٤٢]

ولا ينقطع تناص الصفات المدحية؛ حتى نراه يقول:

تَقَبَّلَتَ آثَارَ الأوائِلِ ذَاهِبَاً إِلَى الرُّتْبَةِ الْعَلْيَاءِ بالهِمَّةِ الكُبْرَا[٤٣]

ولا غرو أن يكون ممدوح الستالي له في الأوائل مذهب في الكرم؛ رغبة وسعيا إلى الرتبة العلياء. وهنا يقبس الستالي معنى بيت البحتري الذي يمدح فيه محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي، يقول:

وَتَنَفَّسَت بِكَ فِي المَكارِمِ هِمَّةٌ نَزَلَت مِنَ العَلياء أَرْفَعَ مَنْزِلِ[٤٤]

ويمدح ذهلا بأن وجهه يغاير وجه الملوك؛ لأن وجوههم كالهلال عند المحاق:

كُلُّ وَجْهٍ مِنَ الْمُلُوكِ لَدَيْه مُظْلِمٌ كَالهِلَال عِنْدَ المِحَاقِ[٤٥]

---

(٤١) الديوان: ص٣٢٠.

(٤٢) ديوان الفرزدق: شرحه وضبطه وقدم له على فاعور، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٧م، ص٤٨٩.

(٤٣) الديوان: ص٤٥٨.

(٤٤) ديوان البحتري: ص١٨٠٢.

(٤٥) الديوان: ص٢٩٩.

والناظر إلى البيت يرى تشابها دلاليا بين معناه ومعنى قول النابغة الذبياني:

بِإِنَّــكَ شَــمْسٌ والمُلــوكُ كَواكِــبٌ إذا طَلَعَت لَـم يَبْـدُ مِـنْهُنَّ كَوكَـبُ[٤٦]

وقال – أيضا– يمدحه، فهو من المحسنيين والمنعمين، وهو سيد علم:

وَأَنْــتَ يَاذُهْـلُ فـيهِمْ سَـيِّدٌ عَلَـمٌ مَاضِــي الْعَزِيمَــةِ لَا وَانٍ وَلا ضَــرِعُ[٤٧]

والشطر الثاني فيه تضمين لشطر أبي نواس، إذ يقول:

وَإِنَّ للهِ سَــيْفًا فَــوقَ هــامِهِمُ، بِكَــفِّ أَبْلَــجَ لا ضَــرْعٍ وَلا وانِ[٤٨]

وتجدر الإشارة أن معاني العلا تواترت في مديح الستالي **لآل نبهان**، حيث مدحهم بأسباب العلا، وذكرهم يمجدهم ويخلد ملكهم، إذ يقول فيهم:

آلُ الْعَتيـكِ قَضـى حُكْـمُ الْمَليـكِ لَهُـم بالْفَضْـلِ، والْحَمْـد، والعَلْيـاءِ، والصِّـيتِ

مُهــذَّبُون بِــأَحْلامٍ، وَتَجْربــةٍ مشَــيَّدُون بِتَأييــدٍ، وَتَثْبيــتِ[٤٩]

وفي موضع آخر يؤكد سعيهم إلى تحصيل أسباب العلا، فيقول

قَضَــى اللهُ أَسْــبَابَ العُــلا لمُحَمَّــدٍ وَنَبْهَـان، والمَحْمُـودِ أَحْمَـد مِـنْ عَـلِ[٥٠]

وهذا المعنى يتضمن شطر البحتري في مديحه للمعتز بالله؛ قائلا:

قَضَــى اللهُ للمُعْتَــزِّ بــاللهِ أَنَّــهُ هُـو القـائمُ، العَـدْلُ، الرَّشـيدُ، المُوفَّـقُ[٥١]

ويقول –أيضا– مهنيا ومهللا ومبشرا بقدوم **(السلطان معمر بن عمر بن نبهان)** من الحج، الذي سعى لطلب العلا، واجتهد في جميل الذكر بأفضل النعم:

([٤٦]) ديوان النابغة الذبياني: تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، ط٢، ص٧٤.

([٤٧]) الديوان: ص٤٦٠. الواني: البطئ في عمله الكسول. الضرع: (بالفتح) الذليل.

([٤٨]) ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، ص٦٤٩. الأبلج: المشرق الوجه. الضرع: الضعيف الذليل.

([٤٩]) الديوان: ص٧٧.

([٥٠]) الديوان: ص٣٢٧.

([٥١]) ديوان البحتري: ص١٥٣٦.

أَوْلاهُ خَالِقُـــهُ العُـــلا وَأَحَلَّـــهُ فِـــي رَأْسِ أَرْعَـنَ بَـاذِخٍ عـالى الـذُّرى
وَتَقَبَّـلَ الشِّـيَمَ اليَمانِيَـةَ الَّتِـي أَعْطَـتْ أَوَائِلُـهُ المَحِـلَّ الأَكْبَـرَا[٥٢]

يتضمن المعنى المدحي –هنا– بيت البحتري في مدح المتوكل:

عَلِـمَ اللهُ كَيْـفَ أَنْـتَ فَأَعْطَـا كَ المَحَـلَّ الجليـلَ مـن سُـلْطَانِهْ[٥٣]

وتجدر الإشارة أن الستالي – في هذا النص– يذكره بأنه خير من وطئ الثرى، فيقول:

يَحْمِلْـنَ أَكْـرَم وَافِـدٍ وَخَـدَتْ بِـهِ أَيْـدِى المطِـيّ وَخَيْـرَ مَـنْ وَطِـئَ الثَّـرَى[٥٤]

ويذكرهكذلك في موضع آخر، يمدح فيه محمد بن معمر بن عمر؛ فيقول:

أَيَاديـكَ يُحْصَـى دُونَهَـا عَـدَدُ الحَصَـى أَفَـادَتْ ثَـرَاءً كُـلَّ مَـنْ وَطِـئَ الثَّـرا[٥٥]

ويضمن الشطر الثاني في البيتين السابقين شطرا لبيت حسان بن ثابت الذي يقول فيه:

جَزَعـاً علـى المَهْـدِيِّ أَصْـبَح ثاوِيـاً يـاخَيْر مـن وَطِـئَ الحَصـا لا تَبْعُـدِ[٥٦]

ويمدحه في قصيدة أخرى بأنه السعيد الذي جاءت بقدومه البشائر؛ وهلت الأنوار فأصبحت الأيام زواهر، وفُلَّت أحداث الدهر منه إذ هو كاشر وكاسر؛ لأنه الحصن:

---

(٥٢) يسعى آل نبهان دوما إلى الرفعة والعلو، وترتفع بهم الرتب العليا، ينهضون بصعاب الأمور حزما وشدة بأس، وطول صبر على الشدائد؛ فمثلا (ذهل بن عمر) يفضى إليه الأمر كما يتوقل –التقول الإسراع في الصعود– الشامخ الصعد (الوعل) رؤوس الجبال. ينظر ص٢٤٩.

(٥٣) ديوان البحتري: ص٢١٧٠.

(٥٤) الديوان: ص٢٣٦.

(٥٥) الديوان: ص٢٣٣.

(٥٦) ديوان حسان بن ثابت: تحقيق د سيد حنفي حسنين، دار المعارف، ص٢٠٨.

ومَـا زِلْـت حِصْـنًا لا يَـرَام حَرِيمُـه مَـــلاذاً لِمَـــنْ دَارَت عَلَيْـــه الـــدَّوَائِر[٥٧]

وقولـه (دارت عليـه الـدوائر) مـن التركيبـات الشـائعة، ويمكـن عـده تناصـا؛ لأنـه مأخوذ من قول الأخطل في هجاء بني الأسد:

غَمَرْنَـاكَ إِسـلاماً، وَإِنْ تَـكُ فِتنَـةٌ تَكُـنْ ثَعْلبـاً دارَتْ عَلَيـه الـدَّوائِرُ[٥٨]

وآل يعرب، أهل الفخر والكرم بين الناس، وليس دونهم في الورى فخر، يقول الستالي:

أَبَـا الْعَـرَبِ احْتَـلِّ الْفِنَـاء وَعِـزَّهُ مَحَلُّـكَ مَعْمُـورٌ وَطَـالَ لَـكَ الْعُمْـرُ[٥٩]

ويقول في موضع آخر:

طـال لـك العمـر فـي عُلـى وغنـي كلاهمـــا للمـــراد مُتفـــق[٦٠]

ويقول مادحا السلطان المعظم ذهل بن عمرو بن نبهان:

لَـكَ اللهُ مِـنْ دُنْيَـاكَ يَـا ذُهْـلُ عَـامِرٌ رُبُـوعُ غِنَـىً فيهـا تُطِيـلُ لَـكَ العُمْـرَا[٦١]

والجملـة الدعائيـة المتـواترة (طـال لـك العمـر) تشـير إلـى قـول البحتـري، يمـدح المتوكل على الله عند سيره إلى دمشق ويهنئه بالفِطر:

جُزيـتَ جَـزاءَ المُحسـنِينَ عَـنِ الهُـدَى وَتَمَّـت لَـكَ النُّعْمـى وَطَـالَ بِـكَ الْعُمْـرُ[٦٢]

وبنى يعرب (يوم الكريهة) آساد يلغون في الدم، وعند البأس ليوث أشداء، لهم عدة وعتاد، يجهزون الدروع والجياد، والسيوف والرماح، لأنهم حينها يذودون عن

---

(٥٧) الديوان: ص٢١٤.

(٥٨) ديـوان الأخطـل: شـرحه وصـنف قوافيـه مهـدى محمد ناصـر الـدين، دار الكتـب العلميـة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٤م، ص١٧٢.

(٥٩) الديوان: ٢١٠.

(٦٠) الديوان: ٢٩٦.

(٦١) الديوان: ص٤٥٩.

(٦٢) ديوان البحتري: ص٩٩٣.

شرفهم الأزدي وأحسابهم بكل قوة[٦٣]، وهم سادة بنى الدنيا، أعزاء يأبون الدناءةولا يمسهم الضيم، ويدافعون عن أنفسهم بكل وتر أصم، وكل رمح وسنان[٦٤]، وهم الذين:

حَمَوا شَرَفَ الْعَلْيَا وَسَادوا بنى الدُّنا فما مسَّهُم ضَيْمٌ ولا فاتَهُم وِتْرُ

بكُلِّ أَصَمِّ الْكَعْب فِي كُلِّ عَامِرٍ على كلِّ طَرْفٍ فَوق صَهْوَتِهِ عَمْرو[٦٥]

وهكذا يسرد الستالي صفات الممدوحين، صفات العزة والكرامة، والشجاعة وخوض البأس، ويضمن – بلا تردد– فخر المتنبي بنفسه وذاته، حيث لا يكسب تخليد ذكره إلا من فروسيته ومضارب الحرب، ولا يكسب الذكر الجميل والثناء الحسن إلا بحد السيف وسنان الرمح، وما فخر آل نبهان بالأصم الكعب ببعيد عن فخره، يقول المتنبي:

لا أَكْسِبُ الذِّكْرَ إلا مِنْ مَضَارِبِهِ أَوْ من سِنَانِ أصمِّ الكَعْبِ مُعْتَدِلِ[٦٦]

ويمدح اليمانيين (آل العتيك) وأهل العلا، وملوك الناس قاطبة؛ لهم مكارم ومناقب ومحاسن وفضائل، فهم المطعمون المنقيات (ذوات الشحم)، والحافظون

---

(٦٣) يقول الستالي: (الديوان: ص١٠٠).

إِذَا فِئَةٌ عَنَّتْ لَهُم نَصَبُوا له حُلُومَاً فَعَادت عَاقِرًا وهي لَاقِحُ

(٦٤) يقول الستالي: (الديوان: ص٢١٦).

يصيبهم منه الخنا والمعائر أعزاء يأبون الدناءة في الذي

أشداء، أنجاد، ليوث، مساعر فهم كأسود الغاب في رهج الوغى

وأقوالهم فهى الصحاح الطواهر يذودون عن أحسابهم بسيوفهم

(٦٥) الديوان: ص٢١٠.

(٦٦) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعرى (معجز أحمد): تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ج٣/ ٢٧٢. كعوب الرمح: العقد الناشرة من أنابيبه، والأصم الكعب: هو الذي تتصلب تلك الكعوب منه، وتكتنز وتتداخل ولا تنتشر وبذلك يعتدل.

ذمام المستجير، والخائضون غمار الحرب، واللابسون والحاملون والمصلتون والمستجيبون والذائدون:

واللازمون الأسارى في بيوتهم من الملوك (بأغلال وأصفاد)[٦٧]

والبيت يتضمن معنى بيت جرير من قصيدة يمدح فيها معاوية بن هشام بن عبد الملك:

حتى أتتك مُلُوكُ الروم صاغرةً مُقَرَّنِينَ بِأَغْلال وأَصْفَادِ[٦٨]

وتبين القصيدة أنهم القاهرون والواردون لصفو الماء، والمدركون لثأرهم، وهم ولاة العلا، وهم حماة الأمة، حموا وآووا رسول الله ولهم الفخر، ولتفخر ذهل ويعرب بما يقدمان من بذل مال وإكرام وفود، فهما الغيث لكل مرتاد؛ لذا يمدحهما الستالي ولا يؤدى المدح بعض حقهم، لأن نعمهم ليست بتعداد:

هذا الثناء الذي أحصى، وكم لكما من أنعم لست أحصيها بتعداد[٦٩]

النفي بـ(ليس) يدل علي نفي الانتهاء، فقد تم الإحصاء لبعض النعم ولا يتمكن من تمام الإحصاء للنعم كلها؛ لتعدادها وكثرتها. والشطر الثاني يضمن بيت المتنبي الذي يقر فيه لممدوحه بالعطاء، فللممدوح نعم عليه شاملة، يعد وجوده واحدة منها ولا يستطيع أن يحصيها من كثرتها:

لـه أيادٍ إليَّ سابقةٌ أعَدُّ مِنْهـا وَلاَ أُعَدِّدُهَا[٧٠]

---

(٦٧) الديوان: ص١٤٦.

(٦٨) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب: تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط٣، ج٣/ ص٧٤٥.

(٦٩) الديوان: ص١٠٩

(٧٠) شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد): ص٢٥. ويروى سابقة، وسابغة: أي تامة. والأيادي: النعم.

ويمدحهما – في موضع آخر – بأن الواحد منهما سيد، صلت الجبين، له وجه كريم، وأنه:

سـهْلُ الخَلِيقَـةِ فـي ناديّـهِ جَـذلٌ وَفِـــي الكريهَـــةِ يُلْفَـــى بَاسِـــلاً شَرسَـــا

مَاضِي الجَنَانِ غَدَاةَ الرَّوْعِ تُبْصِرُهُ لَيْثـــاً يُغـــادِرُ ليْـــثَ الغـــاب مُفْتَرســـا[٧١]

والبيت الأول يضمن معنى الشطر الأول من بيت النابغة الذبياني الذي يؤبن فيه أخاه؛ فيقول:

سَـــهْلِ الخليقـــةِ مَشَّـــاءٍ بأقدُحِـــهِ إلـــى أولَاتِ الـــذُّرَى حَمَّـــال أثْقَـــالِ[٧٢]

ولا يملك الستاليسوى الثناء على**السلطان يعرب بن عمر**– الذي يطلبه كل مرتاد؛ لأن جوده شامل، وربعه خصيب، والناس تلهج بحبه شكرا وقربا– بما يستحق؛فيقول:

أُثْنِـي عَلَيْكَ بِحُسْنِ مَا تَـأتِي بِـهِ فَكَأَنَّمَـا (تُمْلِـي علـيَّ وأكْتُـبُ)[٧٣]

والستالي– وإن وقع الثناء وتم– يقدم تبريرات هذا الثناء، ويضمن–تأكيدا– شطره الثاني تنصيصا من بيت المتنبي في مدح كافور من قصيدة إطارها العام يؤكد أن المتنبي لم يحظ بحظوته، ولم ينل مأمنه في ظل كافور، ولكنه المدح المشوب بالقلق؛ والبيت بنصه:

وَأَخْـلَاقُ كَـافُورٍ إِذَا شِـئْتُ مَدْحَـهُ وَإِنْ لَـمْ أَشَـأْ تُمْلـى عَلَـيَّ وَأَكْتُـبُ[٧٤]

ولما لا يتغنى الستالي بمدح السلطان المعظم يعرب؟! وهو المهذب الذي مزجت بالجود شيمته، من أهل المجد والحسب، آل العتيك، وهو سليل الملوك، سادة اليمن، ذوي التيجان والرتب، الذي لا ينكر فضلهم منكر، يقول الستالي:

---

(٧١) الديوان: ص٢٦٩.

(٧٢) شرح شعر زهير: ص١٨٨.

(٧٣) الديوان: ص٢٥.

(٧٤) شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد): ج٤/ ١٠٦.

وَأَنْـتَ يَعْـرُبُ فِـي عُلْيَـا بَنِـي عُمَـرٍ إِذَا نَسَبْنَاكَ خَيْرُ ابْـنٍ لِخَيْـرِ أَبِ[٧٥]

وتكشف دلالة البيت شرف النسب وتعظيم الشأن؛ ويتصل مباشرة ببيت المتنبي في رثائه لأخت سيف الدولة الكبرى، إذ يقول:

يا أُخْتَ خَيْرِ أَخٍ يا بِنْتَ خَيْرِ أَبٍ كِنَايَـةً بِهِمَـا عَنْ أَشْرَفِ النَّسَبِ[٧٦]

وكيف يهنأ الشامتون بنائبات الدهر وخطوبه – وذاك أمر لا مفر منه–؟ وكيف يهنأ الحاسدون بنكبة؟ وله صبر بالملمات لا تزيده إلا قوة وصلابة؛ لأنه عليم بتجريب الأمور لبيب، وله نسب ممتد في الأكرمين حسيب؛ يقول الستالي:

وَمَـاذَا يَسُـرُّ الشَّـامِتِينَ بِسَـيِّدٍ لَـهُ سَلَفٌ فِـي الأَكْـرَمِينَ حَسِيبُ[٧٧]

وفي موضع آخر يمدح السلاطين العظام (محمد وأحمد ونبهان أبناء عمر بن نبهان)، قائلا:

بَنِـي عُمَـرٍ صَـادَفْتُمُ بَيْـتَ مَجْـدِكُمْ لَـهُ حَسَـبٌ فِـي الأَكْـرَمِينَ أَصِيلُ[٧٨]

والبيتان مضمنان معنى بيت ابن حمديس الصقليالأندلسي في مدحه الأمير علي بن يحيي المذكور:

مُتَأَصّـلٌ فِـي الملـك ذو فخـرٍ لـه حَسَبٌ زكا فِـي الأكرمين صَرَاحُ[٧٩]

ويتصل المعنى –أيضا– ببيت ابن حمديس في ممدوحه السابق:

مِـن حِمْيَـرِ الأمْـلاكِ فِـي منصـبٍ ذو حسـبٍ زاك ومجـدٍ صـراح[٨٠]

([٧٥]) الديوان: ص٢١.

([٧٦]) شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد): ج٣/ ٥٦٢.

([٧٧]) الديوان: ص٢١.

([٧٨]) الديوان: ص٣٢٤. الأثيل هو القديم.

([٧٩]) ديوان ابن حمديس: صححه وقدم له د إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص١٠٣.

([٨٠]) ديوان ابن حمديس: ص١٠١.

حقا؛ إنه أبو العرب يعرب، مطبوع الأخلاق، يتقي الله، يأتي بالمكرمات، تحمده سيرته، يتوشح بصلاح الدين والحسب، يقول الستالي:

يُمْسِى، وَيُصْبِحُ فِي ثَوْبَيْ حِجاً ونَدَىً مُوَشَّحَاً بِصَلاحِ الدِّينِ والْحَسَبِ[٨١]

والممدوح –هنا– يصون نفسه عما يدنسها، يصونه من كل أذى ويسترها صباحا مساء؛ لأن ثوبه يتدثر بالتقى والصلاح. والبيت يضمن شطر ابن الرومي في قصيدته التي يصف فيها تصرف الزمان،ويحض فيها على المكارم، إذ يقول:

يَسُودُ الْفَتى مَا كَان حَشْو ثِيَابِه حِجًا وَتُقى والحلم من بعدُ ثالثُ[٨٢]

حاول الستالي أن ينسج بيته السابق على طريقة النسيج الشعري عند ابن الرومي، حيث اتصل المضمون بعضه ببعض واتفقت الدلالات –دلالات مكارم الأخلاق– وتكثفت في سياقات المدح تصريحا وإيماء وتلميحا. ويؤكد الستالي في أكثر من موضع معنى الصلاح والتقى[٨٣].ويعرب –أيضا– فتى حسن الصفات، متحمل لكل عظيمة، خوَّاض لبحر كل كريهة، له رأي ماضي العزيمة مبرم، يقول الستالي:

ولقد عَلَوت الْبَاذِخَاتِ بِهِمَّةٍ وَمَضَاء رأيٍ مُبْرِمٍ نَهَّاضِ[٨٤]

والبيت متضمن معنى بيت بهاء الدين زهير، الذي يقول:

وَلَقَدْ سَعَيتُ إلى العَلاءِ بِهِمَّةٍ تقضي لِسَعيى أنَّه لا يُلْحَقُ[٨٥]

([٨١]) الديوان: ص٢٩.

([٨٢]) ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، ج١/ ٤١٤.

([٨٣]) ينظر: الديوان: ص٤٥– ٤٦، ص٢٧٢.

([٨٤]) الديوان: ص٢٧٣.

([٨٥]) ديوان بهاء الدين زهير: دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٢٥.

ويمدح على بن أبي المعمر؛ ذو الحجى والمجد والفرع الأثيل، ويصفه بالجبل الأشم، له نعم تبدو على كل من يخايله، فياض غمر، جواد مرتضى، لوْذعي شَمَّري باسل:

ولـهُ علـى شَـرَفِ المُجَـرَّةِ همَّـةٌ عَلْيَـاءُ يَقْصُـرُ دُونَهـا المُتَطَـاوِلُ[٨٦]

والبيت فيه تضمين لمعنى بيت الفرزدق:

وأنـتَ امْـرؤٌ للصُّلْبِ مـن مُـرَّةَ الَّتِـي تُقَصِّـرُ عَنْهـا بَسْـطَةُ المُتَطـاوِلِ[٨٧]

وقال الستالي يمدح السلطان **المعظم ذهل بن عمر**، السيد المعروف بالفضل، الذي لا تزول سجاياه لأنها مطبوعة فيه:

كَـذَلِكَ مَهْمَـا كَـانَ مِـن خُلِـق الْفَتَـى عَـن الطَّبْـع بَـاقٍ، والمُكَلَّـفُ نافـدُ[٨٨]

والبيت متضمن معنى بيت أبي العلاء في اللزوميات (لزوم اللام المكسورة مع القاف):

والطَبْـعُ يَثْبُـتُ كَالهِضَـابِ وَمَـن يَـرم نَقْـلاً لَـهُ يَعْجَـز وَيَعـيَ بِنَقْلِـهِ[٨٩]

وفي أثناء مدحه لأبي الحسن ذهل بن عمر، ذلك المدح المشوب بالحكمة والتعقل يقول:

وَكَـمْ مِـنْ فَتَـى فِـي سِـرّه خُلُـقٌ لَـهُ فَيُخْفِيـهِ مَـا يُخْفِيـه ثُـمَّ يَبِـينُ[٩٠]

وفي موضع آخر– في قصيدة مشكوك في زمن قولها– يمدح السلطان المعظم أبا الحسن ذهل بن عمر، يضمن المعنى الذي نحن بصدده، فيقول:

---

(٨٦) الديوان: ص٣٣١.

(٨٧) ديوان الفرزدق: ص٤٥٥.

(٨٨) الديوان: ص

(٨٩) اللزوميات: أبو العلاء المعري، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، منشورات مكتبة الهلال، بيروت– مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الثاني، ص٢٤٣.

(٩٠) الديوان: ص

لَعَمْرُك مَا غَطَّى الْفَتَى من خَلِيقَةٍ وَلازَمَهَا لَمْ تَعْدُ أَنْ تَتَكَشَّفَا[٩١]

ويقول ختاما لقصيدة يمدح فيها علي بن أبي المعمر:

وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ الخَلائِقَ فِي الفَتَى تَبْقَى كمَا هِيَ، والتَّخَلُّقُ زَائِلُ[٩٢]

والأبيات الثلاثة السابقة فيها تضمين لمعنى بيت زهير بن أبي سلمى إذ يقول:

ومَهْمَا تَكُن عِنْدَ امرِئٍ، مِن خَليقَةٍ، وَإِنِ خالَها تَخْفى عَلى النَّاسِ، تُعْلَمِ[٩٣]

وتأسيسا على ذلك؛ فإن الطباع ثابتة لا تتغير، ولا غرو لأن قومه الأزد، وعشيرته العتيك، جواد كريم، يغنى العفاة إذا ما أصابتهم السنون الشدائد، وفي رحابه تنتجع الوفادة ولا تنقطع، نيته الإحسان وهمته الجود، ولا يخشى لومة لائم في الإنفاق والبذل، يشهد لهم العواد وتفرح بهم الأعياد. وتهدى لهم القوافي الشوارد[٩٤] التي:

تَسيرُ مَسيرَ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ وَتَبْقى كَمَا تَبْقَى الصُّخُورُ الْجَلامِدُ[٩٥]

والبيت يضمن الشطر الأول من بيت أبي تمام الذي يقول:

تَسِيرُ مَسِيرَ الشَّمْسِ مُطَّرَفاتُها وَمَا السَّيْرُ مِنها لا العَنِيقُ ولا الوَخْدُ[٩٦]

وبناء على ما سبق؛ فقد امتص الستالي رحيق المعجم المدحي القديم، مدركا

---

(٩١) الديوان: ص٢٨٥ .

(٩٢) الديوان: ص٣٣٢.

(٩٣) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ص٣٧.

(٩٤) يقول الستالي مادحا ابن معمر: (الديوان: ص١٩٩- ٢٠٠).

وَيُثْنِى عَلَيْكَ الْخَيْرُ فِي كُلِّ مَجْمَلٍ وَتُنْظَمُ أَشْعَارُ الْمَديحِ وتُنْشَدُ

جَزاؤُكَ عِنْدي أَنْت يَا ابْن مُعَمَّرٍ مَدائحُ تُزْجيهَا قَصائِدُ شُرَّدُ

(٩٥) الديوان: ص١٩٥.

(٩٦) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام، المجلد الثاني، ط٤، دار المعارف، ص٩٤.

قيمته الدلالية والجمالية، فحاكاه وحاوره واقتبسه واستلهمه؛ ليقدم للمتلقي نموذجا تعبيريا مدحيا راقيا، وإنتاجية مثل هذه النماذج المدحية –التي سيطرت على الديوان كله– لابد في صناعتها من اقتفاء النموذج القديم أولا، وإيجاد نوع من التعالقات النصية المتنوعة ثانيا؛ ولا يتحقق ذلك إلا لصاحب تجربة أدبية عظيمة، وذي مثاقفة واعية للموروث الشعري. ولم تتوقف درجات التأثر بالمعجم المدحي القديم–عند تضمين شطر أو معنى– فحسب بل اقتبس الستالي كثيرا من قوالب الصفات المدحية – والتي يمكن للمتلقي ردها إلى مصدرها الذي انتزعت منه–، صفات المجد والشرف والنبل والحسب والنسب الرفيع، تلك الصفات التي اجتمعت لآل نبهان في مدحهم. وتكثر الشواهد إن استمر الاستشهاد التناصي المدحي ؛ لأن الستالي يمتص كثيرا من الصفات المدحية في قصائد المديح التي سيطرت على ديوانه؛ لذا ينتقل الحديث إلى المؤثرات التناصية في ميدان الغزل، والتي تعد مؤشرا دالا على استمرار التواصل بين الإبداع الستالي وإبداع أسلافه من القدماء.

لم يكن **للغزل** قصيدة مستقلة مطردة في ديوان الستالي، وإنما كانت مقطوعات الغزل جزءا من قصيدة المدح، ومما تجدر ملاحظته أن هذه المقدمات الغزلية قد تراوحت بين الطول والقصر، وشكلت مساحة لا تقل في بعض الأحيان عن مقطوعات المدح بل تزيد، ولا دهشة لأن الغزل ظاهرة بارزة عند القدماء، حيث شكلوا قصائدهم على تقاليده، وابتدأوا القصائد –أو أكثرها– به؛ "**حتى لا تكاد تخلو قصيدة من ذلك في صورة غزل أو حنين أو أطلال**"[٩٧].

والسِّتالي العُماني واحد من هؤلاء الذين تعلقت قلوبهم بالمرأة، وتاقت نفوسهم إليها؛ ولا يخفى على القارئ لديوانه لوحات الغزل الممزوجة بالوقوف على

([٩٧]) شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٨.

الأطلال، ووصف الترحال، ووصف مجالس الخمر واللهو، وذكر الطيف وتباريح الهوى وأسباب الحب والمودة وغيرها من أمور الغزل وأنماطه. وتتراوح مفردات الغزل ومعجمه –بين دفتي ديوان الستالي–بين الغزل الحسي –وهو الأعم– حيث يدور في عمومه حول وصف أعضاء الجسم الأنثوي وصفا تشريحيا صريحا. والغزل العذري ويشير معجمه –في إشارات لا يلفها الغموض والإبهام– إلى لقاء المعشوقات وأحاديث الصبابة والهوى.

وقد ارتبط في تكوين معجمه الغزلي بمعجم الغزل القديم، وراح يمتاح من معين الشعراء ويقبس من تشبيهاتهم وصورهم، ويضمن أوصافهم للمرأة المثال وتشبيهاتهم؛ سعيا في تكوين معجمه الخاص لنموذج المرأة في شعره، وهي صورة مكرورة بين لوحاته المختلفة[٩٨]، يصنعها الشاعر لفتاة منعمة، ويتقن تصويرها معتمدا على الكنايات والاستعارات، يقول ساردا صورة الأوانس وقد جمعن الحسن كله، وراسما المخطط الجسدي للمرأة على وفق مخطط القدماء الذي يتناص مع سياقه:

ونـزورَ مـن سـربِ الأوانـس والحمـى رشَـــــــأً أغَرَّمُقَرطَقاومُشَـــــــنَّفا
حيــثُ الجفــون مريضُــهُنَّ تخَالُــه فــي ضــعف نظرتــه ســقيمًا مُـذْنِفَا
بهــجٌ يمــيسُ غضاضَــةً وبضاضَــةً غـــنجٌ يتيـــهُ تـــدلُّلا وتطرُّفـــا
رخــص الشــوى فــإذا أشــار بكفِّــه أهــدى بنانــاً بالخضــابِ مطرَّفــا
يفتـــرُ عـــن بـــرد كأنَّرضـــابَهُ صـــفو السُّـــلافة طَيِّبٌـــأن يُرشـــفا
وبــه يهــز فنــا كســته يــدُ الصّــبا وشــيا مــن الحســنِ البــديع مُفَوَّفــا
ويُقــل مثــل الــدَّعص حشــوَ إزارِهِ كفــلاً يكــادُ يبــت خصــرا أهيفــا

(٩٨) ينظر(على سبيل المثال) لوحة المرأة المثالية: الديوان: ص٢٩٢، الديوان: ص٣٢٩–٣٣٠.

ويُرجِّـــل لفـــرع الأثيـــث مضَـــمَّخا بالمســـكِ بـــين قُرونِهِومُعكفـــا[٩٩]

إن المتفحص لوحات المرأة الستالية السابقة يجد أن الستالي احتفل فيها بأوصاف المرأة المثالية، وأحسن اختيار الصفات الجمالية التي تبرز فيها، وقدم صورة مجزأة مفصلة لكل عضو من أعضائها، وأجاد في التصوير والتفصيل والتشريح والتقسيم لكل عضو، فظهر نموذج المرأة في جمال أخاذ، ولون بديع، وكأنه ينحت تمثال الجمال لمحبوبته. وعليه؛ قدم الستالي مثال المرأة على وفق مقاييس الجمال **المعهودة**، وذلك من خلال تركيزه علي جسدها الجميل، وتجسيد أعضائها وإبراز مفاتنها، وهي صورة تتمثل في أُنثويتها المتمثلة في جسدها الغض الطري، والوجه الأبيض النير، واعتدال القامة، وهي ذات شعر جثل على المتين، أثيث كقنو النخلة، مضمخ مسكا وتطيابا، وعيونها كحيلة فيهما فتور وحور وضعف، ريقهاممزوج رضابه صفو السلافة، أما العنق فهو عنق ظبية، ليس بمعطل بل يزينه الحلي، وهي مخضوبة الأنامل، تعطو بـ(رخص الشوى)، وهي بعامة **(بهجيميس غضاضَة وبضاضَة عنج)**.

إنها صورة المرأة التي ترتبط ارتباطا كليا بالأنماط الجمالية لصورتها في الشعر القديم[١٠٠]؛ تلك الأنماط التي توسع فيها الشعراء دون حرج في إعلانها وتصويرها على وفق أنواع التشبيه وروافد الصورة، ويلاحظ على أوصاف المرأة

([٩٩]) الديوان: ص٢٨٨. المقرطق: لابس القرطق وهو القباء. والمشنف: الذي حلي بالشنف وهو القرط. مفوفا: أي منمنما. قرونه: ضفائره.

([١٠٠]) قدم الشعراء القدماء نماذج مطولة لصورة المرأة، تختلف درجتها في الأداء الشعري والمحتوى، ولكنها تتفق جميعها في تقديم الصورة النموذج للمرأة، تلك الصورة التي تناص معها ومع أوصافها الستالي العماني، وأصبحت نمطا مكرورا في لوحاته للمرأة، وإذا كان لامرئ القيس والنابغة والأعشى وطرفة وعمرو بن كلثوم – ومن شابههم في وصف صورة المرأة– فضل السبق في تقديم المخطط الجسدي فإنه يحسب للستالي جانب الاستقصاء في تقديم هذا النموذج.

وألفاظ الغزل بأنها ممتدة ومتصلة، يغترف منها الشعراء؛ بوصفها "**مشتركا بينهم وكأنما التقوا على مجموعة من الألفاظ مرنوا على صقلها، وتظاهروا على تداولها، فاكتسبت هذه الخفة والرقة والشيوع والاشتراك**"(١٠١).

ومن ثمتفحص الستالي أجزاء جسد المرأة، وأطلعنا على (النحر– الخد– الشفاه– العيون– الذوائب– الشعر– الثغر– الجفون– المقل– الصدغ– القوام– الردف– الجبين وغيرها من الأجزاء)، وشغلت هذه الأجزاء حيزا مقصودا لا عارضا من فضاء القصيدة الستالية، وكأنه أراد أن يثبت –كما أراد الشعراء السابقون– "**أن جمال المرأة هو الصورة المثلى للجمال، وأنه يفوق كل شيء سواه**"(١٠٢). ولو انتقلنا لتتبع تناص أجزاء الجسد الأنثوي وجدنا صاحبة الستالي تمشي مشية المتثاقل، لأن ردفها مترجرج؛ يقول:

حتى إذا نَهضت بغير تبذُّل ظلت تنوءُ بِردفها المترجرجِ
ومشت تثنى في المجاسد، والحلى بين الولائد مِشْية الرَّجل الوجى(١٠٣)

والبيت يتضمن وصف الأعشى:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوارِضُهَا تَمْشى الهُوَينى كما يَمْشِى الوَجِى الوَحِل(١٠٤)

ويقول – أيضا–

وكأنما ناءت بدعصي رملة لما أرادت للقيام نهوضا
يضحى العبير مضمخا بقرونها والمسك في أعكانها مفضوضا(١٠٥)

والبيت الأول يتصل ببيت ابن حمديس إذ يقول:

---

(١٠١) شكري فيصل: تطور الغزل، ص١٨٨.

(١٠٢) السابق: ص١٧٨.

(١٠٣) الديوان: ٨٧.

(١٠٤) ديوان الأعشى الكبير؛ ميمون بن قيس: شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، ص٥٥.

(١٠٥) الديوان: ص ٢٧٤

تَــرَنحُ بالبــدرِ غُصْــناً رطيبــاً وترتجّ فـي السيرِ دعْصاً ركاما[١٠٦]

والبيت الثاني يتضمن معنى بيت الأعشى:

إذا تَقـومُ يَضُـوعُ المِسْـكُ أَصْـورَةً والزَّنْبَـقُ الـوَرْدُ مِـنْ أَرْدَانِهَـا شَـمِلُ[١٠٧]

ويصف الستالي قامة صاحبته اللدنة التي تهتز اهتزاز غصن البان؛ وصورتها تبدو كثيبا من الرمل المترجرج؛ يقول:

تهـز، كغصـن البـان قـدا مقومـا علـى مثـل دعـص الرملـة المتهيـل[١٠٨]

وصاحبة الستالي في صورتها كصاحبة الأعشى، تلك الصورة التي كملت حسنا، وبدت روادفها مثل دعص الرمل؛ فهي تتبختر في مشيتها، وتتمهل في حركتها، تشبه غصن البان، وتمشى في تؤدة فيتعانق جمال الشكل وجمال الحركة؛ يقول الأعشى:

رَوَادِفُـهُ تَثْنِـى الـرِّدَاء تَسَـائَدَتْ إلـى مِثْـلِ دِعْـصِ الرَّمْلَـةِ المُتَهَيِّـلِ[١٠٩]

ويتأكد هذا المعنى في قوله أيضا:

نياف كغصن البان ترتج إن مشت دبيب قطا البطحاء في كل منهل[١١٠]

ويؤكد هذا المعنى الستالي في المطلع الغزلي لقصيدة مدحه للسلطان يعرب بن عمر؛ إذ يقول واصفا التحمل والظعن ومصورا مهزوزة الأعطاف:

وَزَالَـتْ حُمُـولُ الْعَامريَّـةِ غَـدْوَةً وفِـي كُـلِّ شـيء مِـن هَوَادِجِهَـا بَـدْرُ
وَمَهْـزُوزة الأَعْطَـافِ مهْضُـومَةِ الْحَشـا تَصُـدُّ وفيهَـا عـن زِيَارَتنـا ذُعْـرُ[١١١]

---

(١٠٦) ديوان ابن حمديس: ص٤٥٢.

(١٠٧) ديوان الأعشى الكبير: ص٥٥.

(١٠٨) الديوان: ص٣٢٦.

(١٠٩) ديوان الأعشى الكبير: ص٣٥٣.

(١١٠) السابق: ق٧٧/ ١٠.

(١١١) الديوان: ص٢٠٨.

وإذا تدرج بنا الحديث من النموذج الوصفي لصورة المرأة وتناص الجسد الأنثوي إلى طبيعة العلاقة بالمرأة وتجربة الحب معها، وثنائيات التفكير والمعاناة، وتباريح الوجد؛ إنها المعاناة التي شعر بها الستالي فعبر عن جراحات الهوى وأنين الحب، وذنب الصد والهجر والوقوع في الحيرة عند مخاطبة القلب والفؤاد، فيقول مخاطبا القلب الذي يحير في تقليب أمره:

تُجشّمُنِي المكرُوهَ فيما تَلذُّه وتُلْزِمُنى ذَنْبَ الْهَوى، وَلَك الذَّنْبُ[١١٢]

ومعنى البيت يتضمن معنى قول البحتري متحدثا على لسان المتوكل الذي بعث رسالة إلى زوجته –أم ولده المعتز– مفاداها؛

وَحَمَّلَتْنِى ذَنْبَ الفِراقِ وَإِنّهُ لَذَنبُكِ إن أَنصَفتِ في الحُكْمِ لا ذَنبى[١١٣]

وتستمر هذه الشحنات العاطفية الحزينة التي يبرر الستالي بها تباريح الوجد زما أصاب النفس من صدع البين؛ يقول في موضعين مختلفين يجمعهما التناص الذاتي:

لَمْ يَدْرِ إِذْ نَامَ الْخَلِيُّ عَن الشَّجي بالْبَيْن عَنْ جَمْرِ الْغَضَا المُتَوهِّجِ[١١٤]

والموضع الثاني قوله:

لَئِلُمْتَنِى فِي تَبَاريح وَجْدى فويلُ الشَّجِي يَوْمَ يَلْقَى الخَلِيَّا[١١٥]

والمرأة التي لها القدرة على إحداث الألم والصبوة والتصابي فلابد أن يصاب صاحبهابالجنون وحب الحسان وخاصة في فترات الصبى والشباب؛ يقول الستالي:

---

(١١٢) الديوان: ص١١

(١١٣) ديوان البحتري: ص١٢٩.

(١١٤) الديوان: ص٩١.

(١١٥) الديوان: ص٤٥٣.

ألا إنّمـــا غَـــيَّ الشَّـــباب جُنُـــون وللمـرء فـي حُـب الحسَـان فُنـونُ[١١٦]

والشطر الثاني مأخوذ من معنى قول أبي فراس:

وَمِـنْ مَـذْهَبِي حُـبُّ الـدِّيارِ لأَهْلِهَـا وللنَّـاسِ فيمَـا يَعْشَـقُونَ مَـذاهِبُ[١١٧]

وهكـذا تعـالقتمفردات الغـزل السـتالية بنصـوص السـابقين، وأخـذ يضـمن شـعره شعرهم، وأخذ يتعلق فؤاده بذكرهم، يقول مستدعيا غيلان وميَّة والناقة (صيدح):

نـــأتِ المســـافةُ بيننـــا فلـــو أننـــي غَـــيْلانُ كلَّفهـــا لِمَيَّـــة صَـــيْدَحا[١١٨]

ويقول في موضع آخر:

وداويـــة لـــو أَنَّهـــا دون مَيّـــة وحاولهـا غَـيلان أهلـكَ صـيدَحا[١١٩]

وما حديث البين والفراق ببعيد عن معجمه، فهو الحزين المهموم، يبكى بكاء الحمائم في فراق الأحبة، يقول:

صَـحِبْتُ لِشَـجْوي كُـلَّ شَـجْو كَأَنَّمـا بمَا فَـاضَ مِنْ عَيْنـى بُكَـاءُ الحَمَـائِمِ[١٢٠]

والبيت –وإن اختلف مساره من ناحية الغرض– فيه تضمين لبيت أبي تمام الذي يمدح مالِكَ بنَ طَوْق، ويعزيه عن أخيه القاسم بن طَوْق؛ يقول:

شَـجَا الـريحَ فـازدَادَت حَنينًـا لِفَقْـدِهِ وَأَحْـدَث شَـجْوَاً فـي بُكَـاءِ الحَمـائِمِ[١٢١]

ويتأوبه الطيف ولا يفارق خياله، لأن طيف أميمة يعتريه ويطرق، ويشكو الوجد

---

(١١٦) الديوان: ص٤٣٨.

(١١٧) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤م، ص٤٠.

(١١٨) الديوان: ص ١٠٨. غيلان : ذو الرمة صاحب مية، صيدح: ناقته، وفيها يقول:

ســمعتُ النــاس ينتجعــون غيثًــا فقلــت لصــيدحَ انتجعــي بــلالا

(١١٩) الديوان: ص ١١٩.

(١٢٠) الديوان: ص٣٨٢.

(١٢١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: المجلد الثالث: ص٢٥٨.

والحزن أشد ما يشكو جميل بن معمَّر، يقول:

فلو أن في عصري جميل بن معمَّر تَشكَّى الهوى علمته كيف يعشُق

وما زلت أشكو الهجر حتى سطت بنا يدُ البين، إن البينَ أدهى وأعلقُ[١٢٢]

ويستمر حديث الغزل، ويصف المرأة/ الظبية وصفا يكشف علاقات الهوى، ويؤسس بنيان الجسد الأنثوي؛ فيقول:

أيا ظبية في بطن وعساء نصبت لنا جيدها مذعورة وهي ترمق

ويا بدر تم في ذرى غصن بانة تثنى على دعص النقا وهو مورق

ويا حاجة القلب الذي ما وراءها له في علاقات الهوى متعلق

"وإني لتعرونني لذكراك فترة" عن القول بين الحاضرين فأطرق[١٢٣]

ويتصل الشطر الأول في البيت الرابع ببيت قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، إذ يقول:

وَإِنّي لَتَعْرونِي لِذِكراكِ نَفْضَةٌ كما انتَفَضَ العُصْفور بَلَّلَهُ القَطْرُ[١٢٤]

ويؤسس حالة الهجر على بنية الاستعارة؛ لتموج بالحركة واللون والحيوية، وتكشف تلبس طيف الخيال به، فالطيف وهو معنوي قد تحول إلي كائن حي يهجر المحبوب، والوعود طالت وكأنها إنسان يعطى وعودا ويخلف، يقول:

" تَعَلَّم مِنْهُ الهَجْرَ طَيْفُ خَيَالِه" وَطَالت مَطَالا بالوُعُود وُعُودُه[١٢٥]

والشطر الأول لابن عبد ربه الأندلسي، إذ يقول:

---

(١٢٢)الديوان: ص٣٠٤.

(١٢٣) الديوان: ص٣٠٦.

(١٢٤) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلي): رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسري عبد الغني، منشورات دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٩م، ص٨٥.

(١٢٥) الديوان: ص١٦٥. فالخيال الذي تعلم منه الهجر أمسى هاجرا لا يزور كعادته.

تعلَّـم مِنْـهُ الهَجْـرَ طَيْـفُ خَيَالِـهِ هُـدُوًا فمـا يَلقـاهُ طيـفُ خيـالي[١٢٦]

وتأتيبنية **التناص الطللي** كدليل على إنه لا مناص من استدعاء بنية تراثية لها أثرها في النسق البنائي للقصيدة القديمة؛ لأن "**المقدمة الطللية أو الوقوف على الأطلال من التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة الجاهلية**"[١٢٧]، وهي بنية عميقة استحضرها الخطاب الستالي، ووظفها توظيفا يجمع الوقوف على الأطلال، وسؤالها واستعجام الجواب. وشاعرنا –في وقوفه على الطلل– يتقمص وقفة الشاعر القديم على الدمن السوداء والطلل الدارس، ويتناول المعاني والأفكار ذاتها، تلك المعاني التي شملت البكاء على الرواسم، ومساءلة الديار عن ساكنيها، ومخاطبة أهلها، ووصف آثارها، أو الدعاء لها بالسقيا. وقد اتشحت المقدمة الطللية الستالية بمفردات الحزن والتساؤل والبكاء واليأس، وكشفت –أيضا– علاقة الإنسان بالزمان والمكان، وشعوره بالحيرة والخوف من القلق الحياتي؛ يقول الستالي:

عَلَـى أَنَّنـي عِنْـد ذِكْـرى حَبِيـبٍ وَعِرْفَـانِ دَارى أُطيلُالْحَنينَـا[١٢٨]

والشطر الأول فيه تضمين لشطر امرئ القيس، إذ يقول:

قِفَا نَبْكِ من ذِكرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللِّوى بين الدَّخول وَحَوْمَلِ[١٢٩]

ولا غرابة في أن يتوسل الستالي وقوف امرئ القيس على الأطلال، فهو الذي أرسى قواعده، وهو أول من وقف واستوقف وبكى، وهنا تدمغ المعاني ويتصل بعضها ببعض، فأطلال الستالي مدموغة بأطلال امرئ القيس، ولا دهشة في احتذاء الستالي وغيره من شعراء عمان –في هذه الفترة– شعر امرئ القيس لأنه

---

(١٢٦) ديوان ابن عبد ربه: جمعه وحققه وشرحه د محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ص١٣٥.

(١٢٧) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٣.

(١٢٨) الديوان: ص٤١٥.

(١٢٩) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ص٨.

سيد الشعراء وقائدهم؛ فحاول الشعراء أن يتبعوه ويقتفوا منهجه الشعري، ويتقصدوا معانيه، ويعيدوا – بعد دمجها في أشعارهم– صياغتها من جديد؛ ليعبروا عن مواقف متشابهة وتجارب إنسانية مشتركة؛ ولذا يعد الوقوف على الطلل التزاما فنيا يخرجه الشعراء نسيجا متكاملا يمثل لوحة فنية متماسكة.ويقول في مدح السلطان محمد بن معمر بادئا بذكر الطلل وواصفا ربوع الحي والرسوم المقفرة:

يا للطول، ويا لها من أربُع مَثلت لنا بَيْن اللوى فالأجْرَعِ
عجنا نُجدد في عِراص رسومها عَهد الهوى ونُجُودَها بالأدمُعِ
وتقول ما فعل الجميع، وأين لي ردُّ الجواب من الخَلاء البَلْقَعِ؟!(١٣٠)

والبيت الأخير مأخوذ من قول جرير يهجو الفرزدق وجميع الشعراء، يقول:

حيَّوا الديَارَ وَسائلوا أَطْلاَلَها هَل تَرجِعُ الخَبَرَ الدِيَارُ البَلْقَعُ(١٣١)

وكذلك قوله يمدح أبي المعالي كهلان بن محمد– حيث يقف على الأطلال:

يَادِمَنَ الْحَيِّ عَلَيْكِ السَّلامْ وَجَادَ أَطْلاَلَكِ صَوْبُ الْغَمَامْ
عُجْنَا عَلَى الأَطْلالِ أَنْضَاءَنَا حَيْثُ تَوَهَّمنَا رُسُومَ الْخِيَامْ
عُجْنَا نُحَيِّيهَا وَنَقْضِي بها حَفيظَةَ الْعَهْدِ وَحَقَّ الذِّمَامْ
فَاسْتَعْجَمَ الرَّبْعُ وَلَمَّا يُجِبْ وَكَيْفَ لِلْعَافِي بِرَجْعِ الْكَلامْ(١٣٢)

إذا كانت هذه دمن الحي التي استعجمت الرد ولم تجب، فهذه ديار ميَّة بالعلياء والسند قد خلت من الناس وأقفرت، وقد مرَّ النابغة الذبياني بهذه الديار عشاء وعييت جوابا عن سؤاله؛ يقول:

---

(١٣٠) الديوان: ص٢٧٦– ٢٧٧.
(١٣١) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب: ص٩١٠. البلقع: القفر.
(١٣٢) الديوان: ص٣٩٧.

وقفــتُ فيهــا أُصَــيْلانًا أُســائِلُها عَيَّتْ جَوابًا ومـا بـالرَّبْعِ مِـنْ أَحَـد[١٣٣]

وكذلك كانت ديار لبيد؛ يقول:

فَوَقَفْــتُ أُســألها، وكيــف سُــؤالُنا صُـمّا خوالـدَ مـا يُبِـينُ كلامُهـا[١٣٤]

ويقول زهير :

وَقَفتُ بِهـا مـن بَعد عِشرِينَ حِجَّـة فلأيًـا عَرَفـتُ الـدَّار بَعـدَ تَـوَهُّم[١٣٥]

هكـذا يلـتقط السـتالي مـا خلفـه القـوم مـن الـدمن والرسـوم والنـؤى المتهـدم والعرصات[١٣٦]، ويبني بيئته الشعرية على وفق الخلاء البلقع واستعجام الجواب، التي ينطلق فيها –ولا يجد معينا– فيتوسع في استدعاء الماضي وهو يجتره مادة وعاطفة وذكرى، ولعل أصعب اللحظات–لحظات الوداع والفراق– على النفس أيا كان زمانها، ولا شك أن الوقوف على الطلل يهيج الذكرى ويثير وساوس الشوق وبرح الغرام وصبابة العاشق المستهام، وما تألق البرق ونوح الحمام وريا الخزامى ونسيم البشام (أطيب الزهر رائحة وشكلا) إلا عوامل تساعد على وميض الشوق وسـجوم الـدمع، وخاصـة إذا صـاحب التـذكر عهـد الأحبـة والغانيـات الخفـرات الوسام:

بِيضٌ رَعَابيبٌ لِطَـافُ الشَّـوَى قَوَاصِـرُ الطَّـرْفِ بِمِثْـلِ السِّـقَامْ

مِثْـلَ غُصُـونِ الْبَـانِ تَهْتَـزُّ فِـي لينِـــالتَّثَنِّي واعْتِـــدَالِ الْقَـــوَامْ

تَزُورُنَـــا حبًـــا ونَزْدَارُهَـــا عَلَـى اشْـتِرَاكٍ فِـي الهَـوَى واقْتِسَـامْ[١٣٧]

---

(١٣٣) ديوان النابغة الذبياني: ص١٤.

(١٣٤) شعراؤنا؛ ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٠٤.

(١٣٥) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ص١٨.

(١٣٦) ولمزيد من اللوحات الطللية؛ ينظر الديوان: ص٣٩١– ٣٩٢.

(١٣٧) الديوان: ص٣٩٨.

ويقولفي مقدمة القصيدة التي يمدح فيها ذهلا بن عمر بن محمد بن نبهان:

ألا حـــيّ بِـــالأَجْرَعَيْن الطُّلـــولا وحـــيّ غَـــدَاةَ الفِـــراق الحُمُـــولا
وحـــيّ الْمَنَـــازِلَ أَضْـــحَتْ خـــلاءً وَقَـــد نحلَتْهَـــا الخُطُوبُـــالنُّحُولا
وَدَرَّت عَلَيْهـــا سِـــجَالُا لغـــوَادِي وَجَـــرَّتْ بِهَـــا الرَّامسَـــاتُ الـــذُّيُولا
وكنَّـــا عهـــدْنَا بِتِلْـــكَ المَغَـــانِي جميعَـــاً قطينـــاً، وحيَّـــا حُلُـــولا[١٣٨]

وسؤال الطلل وتحيته من الصيغ والأساليب التي لجأ إليها –مثل غيره من الشعراء– الستالي؛ لتصوير مشهد الطلل وتوثيقه بعد رحيل القوم، وقد تبدلت القيم اللغوية في معجم الستالي ولكن توافقت الدلالات، حيث استخدام الستالي(عجنا نُجدد في عِراص رسومها– عُجْنَا عَلَى الأَطْلالِ أَنْضَاءَنَا– عُجْنَا نُحَيِّيهَا وَنَقْضِى بها)، وقدم تحية الطلل في (ألا حيّ بِالأَجْرَعَيْن الطُّلولا– وحيّ غَدَاةَ الفِراق الحُمُولا– وحيّ الْمَنَازِلَ أَضْحَتْ خلاءً)؛ وهذه الصيغ التركيبية تتناص مع الصيغة التركيبة التي تبدو ثابتة في معجم الشعراء القدماء؛ وهي: **(تبصر خليلي هل ترى من ظعائن)**؛ لذلك لم يغفل الستالي ذكر الربائب التي تشاكل أم الغزال الخذول؛ فيقول:

وَبِيضـــاً رَبَائِـــبَ مِـــنْ كُـــلِّ خُـــودٍ تُشَـــــــاكِلُ أُمَّ الغَزَالِالخَـــــــذُولا
تُريـــكَ إِذَا شِـــئْتَ وَجْهَـــاً مُضـــيئَاً وَفَرْعَـــاً أَثِيثَـــاً وَطَرْفَـــاً كَحِـــيلا
ورِدْفَـــاً نَبِـــيلاً وَخَصْـــرَاً بَتِـــيلاً وَجِيـــدَاً صَـــقِيلاً وَخَـــدَّاً أَسِـــيلا
وَثَغْـــرَاً ثَنَايَـــاهُ شَـــهْداً وَخَمْـــراً يَعِـــلُّ بِـــهِ المِسْـــكُوالزَّنْجَبيلا[١٣٩]

---

(١٣٨) الديوان: ص٣٧٣.

(١٣٩)الديوان: ص٣٧٣. الغزال الخذول: التي تحنو على ولدها؛ مما تدل حركتها على طول عنقها وجمال صفحتها وكمال حنوها ووداعتها.

وهكذا أتاح الستالي لنفسه امتصاص ملفوظات الطلل، والتنويع في استخدام القوالب التركيبية؛ ليولد الدلالات المناسبة ويجتذب المتلقى فيشاركه الجو المتخيل، وكأن القالب التركيبي (تبصر خليلي) لم يجد سبيلا إلى لسانه فأصابه التغيير بما أراد، وكأنه أراد –أيضا– إقناعنا بأنه يبصر الطلل بنفسه، ويشاهد التحمل والظعن، ويعاين الربائب.

ونشير في ختام الحديث عن التناص التضميني في ميدان الغزل إلى صحوة القلب، فالستالي –مثل غيره من الشعراء[١٤٠]–يستجيب لوازع الشيب، ويخلع ثياب التصابى ويتعقل، وخاصة إذا ولى الشباب وأقبلت مواعظ الشيب[١٤١]، يقول:

ولكِنَّــه وَلَّــى الشَّــبَابُ، وَأَقْبَلَــت مــواعظُ شَـيْبٍ لـوْ أَفَـاق جَهُـولُ[١٤٢]

ويقول أيضا:

صَـبا الْفَتَـى مَـا صَـبَا والبِيضُـوَامِقَةٌ وَلا تَقَابُــلَ فِــي لَهْــوٍ وَتَنْكيــتِ

حتـى إذا الشَّـيب أَجْثَـى فـي مَفَارِقِـهِ فبُغْضـه فِـي الْغَوَانِى بَعْد تَبْكِيتِ[١٤٣]

ويتشابه معني البيتين السابقين، وتتشاكل الدلالات مع معنى بيت دُرَيْدُ بن الصِّمَّة، إذ يقول:

([١٤٠]) ينظر صحوات الشعراء واستجابتهم لوازع الشيب؛ (ينظر: وازع الشيب عند المزرد بن ضرار المفضليات ق١٧/ ١–٥، وسلامة بن جندل؛ المفضليات ق٢٢/ ١–٤، وأن الشباب مطية التصابي عند الأسود بن يعفر؛ المفضليات ق١٢٥/ ٤–٥، والاستجابة لقدوم الشيب وبياض الرأس عند خفاف بن ندبة؛ الأصمعيات ق٢/١–١٢، وصحوة زهير بن أبي سلمي والتي تكررت أكثر من مرة في شعره؛ ينظر شرح شعر زهير، ص١٠٢).

([١٤١]) ينظر حديث الشيب والاستجابة لوازعه؛ الديوان: (ص٢٨٤، ص٣٥٢، ص٣٦٤).

([١٤٢]) الديوان: ص٣٢٢.

([١٤٣]) الديوان: ص٨٠.

صَبا ما صَبا حتَّى علا الشَّيْبُ رَأْسَهُ فَلَمَّا عَلاهُ قالَ للباطلِ ابعَدِ[١٤٤]

وتأسيسا على النماذج السابقة؛ ظل وازع الشيب مسيطرا على الستالي ومرتبطا بحديث المرأة، وهي حاضرة في وجدانه لا في مقدمات قصائده فحسب، ولم تكن صحوته عدولا عن الهوى بل ربما تمسكا به؛ ولكنها صحوة قدوم المشيب، وضرورات التعقل والتصبر، والتخلى عن التصابى والصبابة؛ وقاموس الستالي في إعلان التوبة واستقبال المشيب متنوع ما بين وجوب الاعتبار بالمشيب، والاعتراف بانصرام الشباب، وانقطاع لذاذته، وضرورة التفكير في المصير المحتوم، وهي اعترافات لا تبعد عن صحوة القلب في ديوان الشعراء القدماء، فهذا (امرؤ **القيس)** استيقظ من نومه وصحا باطله من غفوته،وتخلى عن مصاحبة الفتيان وما عرف عنه من مجون، وكف عن كل ما يفعله في شبابه، وقد آب إليه رشده بعد أن كان جن به كثيرا، وما هذا الجنون إلا الشباب نفسه، لقد راعه الشيب المفاجئ فكان منيعا له ورادعا، وقد نبهتهفواليه إلي انتشاره في شعره؛ فتحسر على شبابه، وذكرياته، وتذكر سلطان آبائه فانتفض صارخا؛ يقول:

صَحَا اليومَ قَلْبى عَنْ لَمِيسَ وَأَقْصَرَا وجُنَّ بها ما جُنَّ ثُمّتَ أَبْصَرَا
وَذَاكَ بأَنّ الشَّيبَ في الرأْسِ رَاعَهُ وقالَ فَوَالِيه: أَلاَ قد تَغيَّرا
فواعَجَبَا ما قد عجبتُ من الْفَتي وتُبْدّلُهُ الأيّامُ والدّهرُ أَعْصُرا
فإن يُمسِ يوماً ذا شباب فإنّها ستُخْلِفُه شَيْباً وخَلْقاً مُحسَّرا[١٤٥]

وقد صحا قلب المُرقِّش الأصغر عن سلمى **(صحا قَلْبُهُ عنها)**[١٤٦]، والطفيل

([١٤٤]) ديوان دريد بن الصمة: تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعارف، ص٦٩.

([١٤٥]) ديوان امرئ القيس: تقيق محمد أبو الفضل، ص٢٦٥.

([١٤٦]) ينظر: المفضليات ق٥٦.

الغنوي **(صَحَا قَلْبُهُ وأَقْصَرَ اليومَ باطِلُهُ)**[١٤٧]، وكذلك زهير –تلميذ الطفيل– قد صحا قلبه عن سلمى بنت منصور بن عكرمة (جد المناذرة)، ووردت في شعره مرتين[١٤٨]. تلك هي صحوة القدماء التي تناص الستالي مع مضمونها الدلالي وهو يستجيب لوازع الشيب، الذي أصبح في قصيدته الشعرية مقوما فنيا – لا يقل عن عناصر الطلل والتحمل والظعن والمرأة– يفرغ فيه الذات وهموم النفس.

وبناء على ما سبق؛ فقد اقتبس الستالي المعجم الغزلي عند القدماء، وتعلق قلبه بالمرأة كما كانوا، وحاول أن يدخل في مضمارهم الغزليب درجات تؤكد أنه نظر إلى المرأة المحبوبة بعين الشاعر القديم، ودار في فلك الصفات الجمالية نفسها، التي تصور الصورة المثال للمرأة، وأيضا تابع القدماء في نسجه للمقدمة الطللية وما تتضمنه من أفكار ارتضاها، وجعلها مدخلا لقصيدته المدحية، وفرق بين عواطف ثلاث؛ عاطفة الطلل ويحتويها الجو العقلي، وعاطفة التحمل والظعن ويحتويها الجو النفسي، وعاطفة التعلق بذوات القوم والبيض الربائب، وسعى في تكوين معجمه بما يكشف قدرته على استثمار معاني الغزل من القدماء وإخراجها في لوحات فنية جديدة تشي بقدرته على استغلال المخزون الفكري والثقافي في النتاجات الشعرية الخاصة به.

[٢]

تناص الاجترار وسكون الصورة

لا يقف تأثر الستالي عند تناص التضمين وأشكاله، ولا عند حد تبنى المعمار الموروث للقصيدة وتتابع الأغراض، وإنما يتجاوز ذلك إلى المعجم والأساليب والصور؛ وإذا تطرق الحديث في المبحث السابق عن استجلاب الصور التقليدية

---

(١٤٧) ينظر: ديوان الطفيل طبعة أوروبا ص٤٧.

(١٤٨)يقول زهير في موضعين مختلفين: (شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ص١١٠، ص٨٣).
صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِبا وَرَواحِلُه
صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَقَد كادَ لا يَسلو وَأَقفَرَ مِن سَلمى التَعانيقُ فَالثِّقلُ

في ذكر صفات الممدوح وتحسينها، وذكر صفات المرأة والوقوف على أطلالها والاستجابة لوازع الشيب، فإن الحديث يتركز –هنا– في اجترار اللوحة الكاملة أو الصور الجزئية الممتدة. ولا شك أن الصورة المفردة تتعانق مع غيرها؛ لتشكل لوحة يعمل الخيال الشعري على صهرها في منظومة السياق النصي الذي يكشف تجربة الشاعر وانفعالاته؛ وذلك لأن "**الصورة تتجاوز كونها شكلا مختزنا في ذاكرة الشاعر، أو نمطا من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج عن النسق المعجمي في الدلالة، والنسق الوظيفي في التركيب، وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة ولحظة الكشف التي يعانيها الشاعر تعني أنها صورة غير مكررة**"[١٤٩].

والمتفحص لشعر الستالي يجدهشاعر صورة متميز، قد تفتنه بعض الصور فلا يفتأ يكررها في قصائده وأبياته، وقد تتكدس مجموعة من الصور التقليدية في البيت الواحد أو البيتين، مثل قوله يمدح يعرب:

مَـا أَنْـتَ إلا الْبَـدرُ عِنْـدَ تَمَامِـهِ والْبَحْـرُ يَزْخَـرُ طَامِيَـاً بِعُبَابِـهِ
واللَّيـثُ يَـزْأَرُ فِـي عَرِينَـةِ غَابِـه والغَيْثُ يَجْرِى فِي مُتُون سَحَابِهِ[١٥٠]

إن الصورة ركن ركين في تشييد البناء الشعري الرصين، لأن بدونها لا تتحقق شعرية النص ويجنح –بدونها– إلى التقريرية المحضة، ولا تتحقق –أيضا– شاعرية الشاعر، الذي يؤسس صوره على جوانب التأمل والخيال، وعليه؛ فإن الصورة وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية ووجه من أوجه الدلالة؛ "**ومقياس الصورة وهو قدرتها على نقل الفكرة**"[١٥١]. والستالي مداح متغزل في شعره، حيث أعطى المديح والغزل جل اهتمامه، وتفتق من خلالهما الوصف

([١٤٩]) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٨.

([١٥٠]) الديوان: ص٤٧.

([١٥١]) أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، د.ت، ص٥٢.

مشوبا بأوصاف المديح وصورة المرأة، ومقرونا بوصف الخمرة ومجالسها، ووصف الرياض ومجالسها، كل ذلك في مقدمات غزلية، تكشف علاقة الشاعر بالمرأة والطبيعة، ورهافة النفس وهدوء المشاعر من ناحية، وتؤطر لنسق الصورة ومحاكاة القدماء من ناحية أخرى.

إن المعجم الطبيعي الستالي يفيض بمدلولات لفظية جزلة، ومكنونات معنوية جميلة، حيث يستروح الستالي من محاسنه ما يسر نظره، ويتفاعل مع المشهد الطبيعي بمهارة فائقة واقتدار، ويكون الصور الطبيعية بعضها من بعض؛ ليخرج لنا صورة صادقة قوية في الصياغة والتأثير، ويؤنسن الطبيعة فينطقها ويطبع عليها من الصفات الإنسانية، فهي ترى وتسمع وتشم، وتضحك وتبكى، وتفرح وتتألم !!وكأنه تخرج من مدرسة زهير وعنترة وذي الرُّمة والبحتري وابن الرومي وغيرهم من شوامخ الشعر القديم، تلك المدرسة التي رصدت الصور الطبيعية رصدا فنيا رائعا، وسعى الستالي في إعادة تدويرها فنيا؛فأخرج لنا ضفيرة ستالية جديدة، تتشكل من معجم لغوي متميز، ومتحف لصور الطبيعة التي تجمع بين المشهد الجمالي ورؤية الشاعر الخاصة، بما يثبت براعة التوظيف ومهارة الرسم بالأصوات والألوان.

وديوانه يعج بموصوفات الطبيعة وجمال مفرداتها، ومجالس الطرب واللهو، ووصف القصور والخمور، كل ذلك في سبيل المشاركات الوجدانية التي تصور ذاته، ومن يتصفح شعره يشم رائحة الأزاهير، ويدهش من غمرة الألوان، ويسبح بخياله في فضاء الروض الأنف، ويبصر النرجس والزهر والأقحوان وغيرها من المعطرات التي تعطر ديوانه بها مدحا وغزلا ووصفا. واستأثرت حاسة البصر – لدى الستالي– أغلب صوره الفنية؛ لأنه عاشق للألوان في وصفه للممدوح؛ أليس هو القائل:

مُعـدٌ ليـومِ الـرَّوع أَبْـيَض صـارمًا وأسْـمَر خطّيـاً، وأَشـقر سَـلْهَبا[١٥٢]

([١٥٢]) الديوان: ص٥٩.

ويقول في وصف روض نسج الربيع أرضه بمزيج من الألوان:

والـرّوْضُ قَـدْ نَسَـجَ الرَّبِيـعُ لأَرْضِـهِ حُلَـــلاً مُحَـــلَّاةً مِـــنْ الأَلْـــوَانِ

مِـنْ أَبْـيَضٍ يَقَـقٍ، وَأَصْـفَر فَـاقِعٍ وَمُـوَرَّدٍ بَهِـمٍ، وَأَحْمَـرَ قَـانِ[١٥٣]

وتتعدد أوجه الاستمداد للصور من الموروث القديم، ويتبدى أثر تناص الصورة التي تحمل شحنات دلالية في شعر الستالي من خلال التركيز على تناص الاجترار الذي يرتبط بموقف أو حدث أو صورة استعارية، وذلك من خلال تناول صورة الكرم والجود، وصورة الروض الآنف، وصورة الليل النفسي في شعر الستالي العماني.

١. صورة الكرم

مدح الستالي آل نبهان ووصفهم بأنهم سادات القوم، لهم صفاتهم ومآثرهم التي سردها في شعره، وهي صفات منتقاة من الاعتزاز بالنسب وتأصيل المجد، والسماحة والبذل وكثرة العطاء، وعطايا النبهانيين لا تنقطع؛ لأن :

عَرَصَـاتُهُم مَغْنَـى الْفقِيـرِ الْمُعْتَفِـى وَحُصُـونُهُمْ مَـأْوَى اللَّهِيـفِ المُـزْعَجِ

أَيْـــديهِمُ هُطْـــلٌ يَسُـــحُّ نَوَالُهـــا دِيَمَـــاً كَسَـــحِّ العَـــارِضِ المُتَـــثَجِّجِ

سـنَّ الْعَتيـكُ لهُـم مَكَـارِمَ فِـي العُـلا فَجَـرَوْا بهـنَّ عَلَـى سَـوَاء المَـنْهَجِ

أبنـــاءُ نبهـــانٍ لَهُـــم شَـــرَفُ الْعُلـــى وَلَهُـم سَـنَا مِصْـبَاحِهَا المُتَـوَهِجِ[١٥٤]

إنها صفات الجود والسماحة والندى التي ترسخت في معجم المدح القديم، وتسربت منه إلى ذاكرة الستالي، وتكررت –مع تفاوت الصنعة الفنية– في منجزه الشعري الذي يمدح فيه آل نبهان، فها هو يمدح (محمد بن معمر بن عمر) الجواد الفياض، الذي يتقاطر من كفيه الندى، يقول:

حَلِيـفُ النَّـدَى طَلْـقُ اليَـدَيْنِ بِمَالِـه عَلَـى كُـلِّ قُطْـرٍ صَـوْبُ كَفَّيـهِ قَـاطِرُ

---

(١٥٣) الديوان: ص٤٣٣.

(١٥٤) الديوان: ص٨٩ .

لــهُ بَحْــرُ جُــودٍ بِالْمَكَــارِمِ مُفْعَــمٌ مَــــــــــــوَارِدُهُلِلْمُعْتَفِينَغَزَائِرُ[١٥٥]

وفضلا عن مَكْرُمات الجود والكرم فإن خلائقه وسجاياه من (حسن طلاقة- لبيب- سديد الرأي- ماضي العزيمة- يأبى الضيم ويحمى الذمار- كريم المساعى- سليل المعالى- من بيت الأكابر .. وغيرها من الصفات) جعلته:

هَوَ الْقَيْلُ مِنْ آلِ الْعَتِيكِ أُولِى الْعُلا خَلائِقُــهُ مَشْــهُورَةٌ وَالمــآثِرُ[١٥٦]

ويستمر المدح لآل نبهان؛ لأنهم في نوالهم كأنهم السحاب المغدق، والبحر المغرق، ومن ذا يرد البحر إن ذخر؟! كما أنهم عند العطاء يضحكون ويستبشرون حتى يبدوا وكأنهم أقمار ليلة التمام، يقول الستالي:

إِنَّ المَكَــارِمَ والْفَضَــائِلَ والعُــلا لِمُعَمَّــرٍ وَمُحَمَّــدِ بــنِ مُعَمَّــرِ
عَلَمَــانِ يَغْــدُو الدَّسْــتُ مِــنْ نُورَيْهِمَــا يَخْتَــالُ بَــيْنَ عَطَــارِدٍ وَالمشْــتَرِ
مِــنْ آلِ نَبْهَــان الَّــذينَ كَــأَنَّهُم مُزْنٌسَــوَاكِبُ أو غَــوَارِبُ أَبْحُــرِ
وإِذَا سَــأَلْتَهُمُ النَّــوَالَ وَجَــدْتَهُمْ سُــمْحاًبِجَزْلِ النَّائــلِ المُسْتَبْشــرِ
يتهلَّلُــوا بِشْــرَاً كــأنَّ وُجُــوهَهُمْ أَقْمَــارُ تَــمٍّ فــي انْتِصَــافِ الأَشْــهُرِ[١٥٧]

والبيت الأخير يتضمن معنى بيت زهير بن أبي سلمى الذي يمدح فيه حصن بن حذيفة:

تَــراهُ إذا مــا جئتَــهُ مُــتهلِّلاً كأنّك تُعطيه الّذي أنتَ سائلُهْ[١٥٨]

---

(١٥٥) الديوان: ص٢١٥.

(١٥٦) الديوان: ص٢١٦. القيل واحد لأقيال، وهم ملوك اليمن. وتجدر الإشارة هنا أن البيت الستالي فيه تضمين لمعنى بيت البحتري الذي يمدح فيه الحسن بن مَخْلد؛ إذ يقول: (ديوان البحتري: ص٤٣٩).

والمَكْرُمَــاتُ التــي باتَــتْ معالِمُهــا مشــهورةٌ كَنُجُــومِ الليــل تَتَّضِــحُ

(١٥٧) الديوان: ص٢٢١.

(١٥٨) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة،

ويمدح السلطان المعظم (يعرب بن عمر بن نبهان) بأنه بدر في سجاياه، وغيث وبحر في عطاياه، يبتدع من الندى المكرمات:

أَقُولُ وقَدْ عَايَنْتُ فِي الدِّسْتِ يَعْرُبَاً مُضِيئَاً وَعَمَّ النَّاسَ نَائِلُه الْغَمْرُ[١٥٩]

ويمدح أبو عمر (معمر بن عمر بن نبهان) الذي له تراث من سجايا الفضل، يعلمها الجميع، ولكنهم يدهشون من كثرة الإنفاق على الفطرة لأنه الجواد، وينقمون على فعل الكرم ويحسدونه، يقول الستالي فيه:

وَمَا نَقَمَ الحُسَّادُ مِنْهُ خَلِيقَةً سِوَى أَنَّهُ لِلْمَالِ فِي الجُودِ مُنْفِقُ[١٦٠]

والبيت يتضمن معنى بيت صريع الغواني الذي يكلف ممدوحه نفسه فوق طاقتها فيظلمها؛ لأنه يعطي –دونما طلب– ولا يتردد؛ يقول:

تَظَلَّمَ المَالُ والأَعْدَاءُ مِن يَدِهِ لا زالَ لِلْمَالِ وَالأَعْدَاءِ ظَلَّاما[١٦١]

وبناء عليه؛ فقد تواترت صورة الجود وتكررت –عند الشعراء على اختلاف زمنهم ومكانهم– صورة الكرم؛ ويمكن تلمس تشابههما، وخاصة في رحاب الكرماء، الذين تصطف في ساحتهم الصفوف ينتظرون الجود والنعم، يتوافدون كتوافد الحجاج إلى بيت الله، وينتظرون دورهم في الإحرام من المواقيت؛ يقول الستالي:

مُحَمَّد الأريحيُّ ابْنُ المُعَمَّر مَنْ قضى لـه اللهُ فضْلَ المجدِ، والصيتِ

تَرى الوفود صُفُوفًا حول عرْصَته مثلَ الحجيج عكوفًا في المواقيتِ[١٦٢]

وهي صورة تبسط لنا ساحات الكرم واصطفاف الصفوف حول عرصات ابن

منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص١١٣.

(١٥٩) الديوان: ص٢٠٩

(١٦٠) الديوان: ص٣٠٧.

(١٦١) شرح ديوان صريع الغواني، عني بتحقيقه والتعليق عليه د سامي الدهان، ط٣، دار المعارف، ص٦٤.

(١٦٢)الديوان: ص٨٠. الأريحي: الذي يرتاح للمعروف.

المعمر، التي هي نسخة مكرورة من أبواب الكرم التي لا تغلق عند هرم بن سنان، حيث وصفها زهير بن أبي سلمى – الذي لا يمدح الرجل إلا بما فيه– قائلا:

قد جَعَلَ المُبْتَغُونَ الخَيْرَ في هَرِمٍ والسَّائلُونَ إلى أبوابِهِ طُرُقا[١٦٣]

والمتأمل لصورة زهيرالتي هي أوضح في المعنى وأشمل في التعبير؛ لأنها ستثمر (جعل)التي تفيد الظن وأكدها بقد التحقيقية– الخير في هرم، وفتح الأبواب إليه، فالسائلون إليه لا تسد في وجوهم الأبواب، وأصبحت طرقهم ممهدة مذللة من كثرة السير عليها، أما صورة الستالي – التي لا تقل أيضا في بسط مفردات الكرم– فالممدوح ابن المعمر مؤصل النسب ومتصرف للمجد، له من الفضل والصيت ما له، يحافظ على فعال قومه وفضائلهم؛ يبصر ذلك كل من رأى وفوده –كوفود الحجيج– في العرصات. ولا يتسع المقام لسرد صور الكرم التي كثفها الستالي في ديوانه، معتمدا على القوالب الصياغية التراثية التي وظفها في شعره، والتي أشار البحث لبعضها في تناص التضمين وأشكاله.

٢.صورة الروض الأنف

تنشَّأ السِّتالى العُماني– في تكوينه الشعري بعامة وصور الطبيعة بخاصة– على إبداع كبار الشعراء، وتتلمذ على قوالبهم الشعرية، واختزنت ذاكرته صورهم؛ ينهل منها متى شاء، وخاصة الصور الشعرية التي هي في أغلبها صور تقليدية، تم إخراجها فنيا ببصمات ستالية؛ حيث لا تزال تشبه المرأة بالبدر، ويقرن شعرها بالليل في سواده، وقوامها بالرمح، وريقها بالخمرة، وأسنانها بالبرد.. إلى غير ذلك من التشبيهات والصور، ولكن لم يكن الشاعر الستالي مجرد ناقل للصورة بل أضاف كثيرا من الطرافة وتوليد المعاني المبتكرة، حيث خرجت الصورة مطبوعة بوجدانه ومعبرة عن ذات نفسه.

والتف الستالي إلى صور القدماء واستثمر صورة الروض وبسطها في شعره،

---

(١٦٣) شرح شعر زهير: ص٤٦.

وتم تكثيفها في سياقات المدح ونقلها وإعادة صياغتها، بما يرتبط بالتجربة الشعرية المتاحة؛ ولا دهشة في أن يتداول الشعراء المعاني –كما قرر النقاد– والصب في قوالب المتقدمين. وسيتركز الحديث في صورة الروضة الأنف والتفنن في استيعاب الصورة القديمة، وكيف تم هذا البناء الوصفي الذي تتواشج فيه البنى اللغوية والصوتية والدلالية بين النص المحاذِى والمحاذَى؟. يقول الستالي (مثلا):

رَكِبُوا مَطِيَّاتِ السُّرورِ يَحُثُّهَا نَغَمُ القِيان عَلَى اصْطِخَابِ المِزْهَرِ
نَازَعْتُهُم في الصُّبْحِ كَأْسَ سُلافَةٍ سَلَفَتْ بغايةِ سالِفَاتِ الأعْصَرِ
فكأنَّما بَعْدَ المَزَاجِ حبَابُهَا فِلَقُاللآلى في عقيقٍ أَصْفَرِ
في رَوْضَةٍ أُنُفٍ أَنَاف بِجَوِّهَا أَبْكَارُ غَيثٍ دِرِّ كُلِّ مُبَكِّرِ
نَسَجَتْ لَهَا خُضْرَ الحَرِيرِ ونُظِّمت فيها قلائد من صنوفِ الجوهرِ
بين الشَّقائِق والبَهَارِ ونَرْجَسٍ والوَرْدِ والمَنْثُورِوالنَّيْلَوْفَرِ
فَكَأنّما يُهْدى لَهَا نَفَسُ الصَّبا أَرَجَ القَرَنْفُل أَوْ نَسيمَ العَنْبَرِ
وكأنَّ بَهْجَتَهَا وطيبَ نَسيمِهَا حُسْنَى مُحَمَّدٍ الأغرِّ الأزْهرَ[١٦٤]

يتوسع الستالي في بسط لوحة **(الروضة الأنف)** بسطا يتناسب وصورته الشعرية؛ حيث يصف مشهد التحمل والظعن المصحوب بالنغم وكأس السلافة التي حبابها بعد المزاج روضة أنف (لم يقربها أحد ولم تطأها قدم)، يجودها سحب غيث أحالت الأرض زخرفا من الخضرة والنور، ونظمت أزهار الشقائق والبهار والنرجس والورد في قلائد تسر الناظرين، وتناثر أريج القرنفل ونسيم الصبا، وأصبح المشهد الطبيعي وشيا منمنما من صنوف الجوهر، وما أجمله من منظر!، إنه المنظر ذاته الذي يجمع شيم السماحة والمكارم والعلا؛ منظر

([١٦٤]) الديوان: ص٢٢٠.

الأغر الأزهر (محمد بن معمر ،ومعه معمر نفسه)[١٦٥].وألمح الستاليلمثل هذه الصورة (صورة الروضة) في مواضع أخرى من شعره[١٦٦].

والمدقق في صورة الروض الأنف يكتشف استعارية الصورة التي تؤكد قدرة الشاعر على الارتباط بالموروث، وقدرته–أيضا– على التأثير في المتلقي من خلال تكوين الاستعارات المحملة بصدق الشعور وحرارة العاطفة؛ تلك الاستعارات التي يقول عنها الجرجاني: "**إنك لترى بها الجماد ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة بالمعاني الخفية بادية وجلية**"[١٦٧]، وكل ذلك في سيمفونية الصور التي تتضافر أطرها البيانية والبلاغية في تكوين مفردات الصورة الشعرية الكاشفة عن مضمون التجربة، فضلا عن تضافر اللفظ والمعنى والإيقاع في تضفير النسق الشكلي.

ولا يخفى على القارئ ارتباط الصورة الشعرية بالخيال، الذي يعد نواتها والذي يؤسس لفنيتها وجماليتها، وشاعرنا يلتقط جزئيات الصورة ثم يخضعها لقوة الخيال ومحركاته، ثم تبدأ عملية الصنعة وتكوين الجزئيات وتوافقها، ثم تكون مرحلة الصياغة اللغوية التي تعطى نسقا شكليا ومعطى دلاليا، يساعد في اكتشاف فكرة المضمون التي يرغب في إيصالها للمتلقي، ليس وقفا على التشابه المادي بين الصور ولكن بوصفها –أي الصورة الشعرية– تعبيرا "**عن حقيقة نفسية أو**

([١٦٥]) يقول الستالي في مدحهما، ومدح آل نبهان: (الديوان: ص٢١١).

إنّ المكارمَ والفضائلَ والعلا لِمُحَمَّد ومُحَمَّد بن مُعَمّرِ
عَلَمَان يَغْدُو الدَّسْتُ منْ نُورَيْهما يَخْتَالُ بين عَطَارِدٍ والمشْتَر
مِنْ آل نَبْهَانَ الذينَ كأنَّهُم مُزْنٌ سواكِبُ أو غواربُ أبْحُرِ

([١٦٦])ينظر الديوان: (ص٢٠٢– ص٢٣٨–ص٤٢١– ص٢٤٥– ص٣٧١– ص٣٧٩).

([١٦٧]) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحيق هـ، رتير، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م، ص٤١.

شعورية، وعدم اقتصارها على تسجيل التشابه الحسي"[١٦٨].

وهكذا تكمن أهمية الصورة في قدرتها الإيحائية في توصيل الرؤية الشعرية الخاصة بالمبدع، ونقل إحساساته النفسية والشعورية المرتبطة بالواقع؛ ومن ثمَّ عملت الصور الشعرية ومن بينها الاستعارة على إظهار قدرة المبدع التصويرية بوصف "**الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، إنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنطوى عليه، فهي بذلك أداة تواصل جيدة تصور ما يجيش في صدر الشاعر**"[١٦٩].

ولا تبعد صورة الروضة الأنف (عند الستالي) عن نظيرتها في الشعر القديم؛ حيث أعجب أيما إعجاب بصورة الروضة الأنف عند عنترة، بل استدعاها بصورتها في وصف روضته؛ يقول عنترة:

أوروضةً أُنُفاً تضمَّن نَبْتَها غيثٌ قليلُ الدِّمن ليسَ بِمَعْلَمِ
جادتْ عليه كُلُّ عينٍ ثرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ حديقةٍ كَالدِّرْهَمِ
سَحّاً وتَسْكاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيها المَاءُ لَم يَتَصَرَّمِ
فترى الذُّبَابُ بِهَا يُغَنِي وحدَهُ هزِجاً كَفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَرَنِّم
غَرِداً يسُنُّ ذِراعَهُ بذِراعِه فِعْل المُكَبِّ على الزِّنَادِ الأَجْذَمِ[١٧٠]

وصف عنترة العبسي في روضته الأنفريق محبوبته؛ بأنه روضة أنف نزل عليها (غيث قليل)، وجاءت عليه السماء بالماء (سحا وتسكابا)؛ فمحبوبته ثغرها جميل، عذب لذيذ، بارد مشتهى، طيب الرائحة التي تتسلل من بين عوارضه كما

([١٦٨])على عشرى زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨٠ .

([١٦٩]) عدنان حسين اسم: التصوير الشعري (رؤية ندية لبلاغتنا العربية)، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٨م، ص١٠٥.

([١٧٠]) محمد سعيد مولوي: ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٧٠م، ص١٩٦- ١٩٨.

تفوح رائحة المسك من وعائه، ويتوسع الشاعر فتصبح فارة المسك (روضة أنفا) مملوءة خضرة ونَوْرا وأزهارا يرُشُّها الغيث قدر حاجتها، فلا هي عطشي، ولا هي غرقي.

وربما أعجب –أيضا– بصورة الروضة عند الأعشى؛ التيهي رائحة المحبوبة إذا أهلت عليه، حيث يمتلئ طريقها برائحة المسك المختلط برائحة الياسمين الذي يعطر أردانها، وكأنّها أطيب نشرا من روضة معشبة جادها الغيث، وأشرقت عليها الشمس، ونبت زرعها مكتملا، قال الأعشى:

إذا تَقُومُ يضُوعُ المِسْكُ أَصْوِرَةً والزَّنْبَقُ الَوَرِدُ من أَرْدَانهَا شَمِلُ
ما رَوْضةُ من ريَاض الحَزْنِ مُعْشِبَةُ خضراءُ جادَ عليها مُسْبِلُ هَطِلُ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ منها كوكبُ شَرقُ مُؤزَّرُ بعَمِيم النّبْت مُكْتَهِلُ
يومًا بأطيَبَ منها نَشْر رَائحَةٍ ولا بأحْسَنَ منها إذْ دَنَا الأُصُلُ[١٧١]

ومن ثم يتبين لنا تفوق الجمال الفني الذي أبدعه الستالي –مستعينا بنظيريه عنترة والأعشى– في الوصف بالروضة الأنف المملوءة خضرة ونَوْرا، والروضة المعشبة التي جادها الغيث، وأخيرا ما صورة الروض الأنف إلا "**انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث مصدرها البعيد الأغوار**"[١٧٢]. وجدير بالذكر أن في شبه جزيرة العرب (مائة وستًا وثلاثين) روضة، سميت بهذا الاسم لاستراضة الماء فيها[١٧٣].

٣. صورة الليل النفسي

إن نماذج الليل في الشعر العربي كثيرة، وقد تكررت صورة الليل في ديوان الستالي في أكثر من لوحة شعرية فريدة، يجمع بينها اللحظات السوداوية، والرابط

([١٧١])ديوان الأعشي: ق٦/١٣-١٦، ص٥٥-٥٧.

([١٧٢]) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري: ص٣٣.

([١٧٣])ياقوت الحموي: معجم البلدان: ٢/٨٤٠.

النفسي الكئيب المحمل بالهموم، ولا أود هنا الإشارة إلى زمنية الليل الوقتية كتوقيت زمني معروف، وإنما أردت البحث عن صورة الليل النفسي، متعددة الظلال والسمات، وظلامية الليل هي صورة موجعة ثقيلة وقت المعاناة والكرب، تصبغ الكون كله بالسواد، وتتشابك هذه السوداوية بهموم الشاعر وأحزانه. وهذه الصورة تكررت عند شاعرنا، وتكاد تتشابه جميعها وتقترن بمعاني الوجد والأرق؛ لأن طول الليل على المهموم حبا والمؤرق عشقا لا ينفك، وتظل نجومه أنضاء رواكد؛ يقول الستالي متناصا–على مستوى الدلالة والبناء الفني– مع لوحات الليل عند القدماء:

وَلَيْـــلٍ كَلَيَّـــانِ الأَمَـــانِي كَأَنَّمـــا كَوَاكِبُـــه دُونَ السُّـــرَى عَاقَهَـــا أَسْـــرُ
أَرِقْـتُ بِـهِ واعْتَـادَنِي طَـائِفُ الْجَـوَى وَخَـــامَرَنِى فيـــهِ الصَّـــبابَةُ والفِكْـــرُ
فيَالـــكَ مـــنْ لَيْـــلٍ علَـــي مُبَـــرِّحٌ كَأَنَّـــك مَوْصُـــولٌ بِغَايتـــك الْحَشْـــرُ
ومـــا اللَّيْـــلُ بِـــالمُزْدَادِ طُـــولاً وَإِنَّمـــا تَمَـــلُّ دُجَـــاه مُقْلَـــةٌ نَوْمُهَـــا نَـــزَرُ
ولا مـــا طَـــواهُ اللَّيْـــلُ عَنِّـــي بِطُولِـــه مِنَ الأُنْسِ يُرْجَى فِي النَّهَارِ لـهُ نَشْرُ
إِذَا لـم يَكُـن لِـي فـي النَّهـارِ وَضَـوْئِهِ مِنَ الْهَمِّ تَفْرِيجٌ فـلا طَلَـع الْفَجْـر[١٧٤]

ويتصل المعنى وتتشابك الدلالة في لوحة الليل الستالية بمعاني لوحة الليل المركزية عند امرئ القيس؛ والتي يقول فيها:

وليـلٍ كمـوْج البحْـرِ أرخـى سُـدُولَهُ علـــيّ بـــأنواع الهُمُـــومِلِيَبْتَلِى
فقلـتُ لـــه لمّـــا تمطَّـــى بجـــوْزِه وأَرْدَفَ أَعْجَـــازاً ونـــاءَ بِكَلْكَـــلِ
ألا أَيُّهـا اللَّيْـلُ الطويـلُ ألا انْجَلِـي بصـبحٍ ومـا الإِصْـبَاحُ فيـكَ بِأَمْثَـلِ
فَيـا لَـكَ مِـنْ لَيْـلٍ كَـأَنَّ نُجُومَـه بِكُـلِّ مُغَـارِ الفَتْـلِ شُـدَّت بِيَـذْبُلِ

([١٧٤]) الديوان ص٢٠٨.

كـأنَّ الثُّرَيَّـا عُلِّقَـتْ فـي مَصـامِهَا بـأَمْراسِ كَتَّـانٍ إلـى صُـمِّ جَنْـدَلِ(١٧٥)

إنه الليل الطويل المظلم الذي تزداد فيه الأحزان والهموم فيتولد السهر ويتمنع النوم، وترهب المشاعر وتضطرب الأحاسيس، إنه الليل المليء بالهموم والأحزان، وحياته كلها ليل طويل يمتد ولا ينفك عنه، وإن اتفقت مفاهيم الليل المظلم المؤرق فقد اختلفت السياقات؛ لأن ليل امرئ القيس علامة على الظلم والهرم، فهو ليل يغرق الشاعر –بعد مقتل أبيه وتفرق قبيلته كندة وتبدد سلطانها– بأنواع الهموم السياسية، ويجثم على صدره بثقله وطوله، ولا يتزحزح ولا ينجلي بل هو بطئ الثواني ثابت النجوم، والصبح انفراجة الأمل ولكنه هنا يكسر أفق التوقع لدى المتلقي فيتحول إلى علامة الهم والحزن واليأس، (وما الإصباح منك بأمثل). وأما ليل الستالي فهو ليل الحيرة والحزن والكآبة.

إنها السمات الليلية التي تؤكد الأرق والإصابة بالوله والحيرة؛ يقول الستالي – في موضع آخر من شعره– حيث يبدأ مطلع القصيدة بحديث الليل والأرق:

أَرِقْـتُ وطـال اللَّيْـلُ، وَاعْتَـادَنِي خَبَلـي وَرَاجَعنِـي مـن دَاعيَـاتِ الهـوَى شُـغُلى

وَبِـــتَّ بِلَيْـــلٍ تَحْسَـــبَنَّ نُجُومَـــهُ عَلَـى الأُفْقِ أَنْضَـاءً رَوَاكِـدَ فِـي وَحْـلِ(١٧٦)

يطول الليل وتزداد ظلمته وتجثم الهموم على صدر الشاعر، ويصاب بالأرق، مثله مثل امرئ القيس من قبل؛ إذ يقول:

أرقـتُ فقلـت فـي أَرَقِ العِـدادِ عِـــدادِ مولَّـــهٍ أَرِقِ السُّـــهَادِ

---

(١٧٥) ديوان امرئ القيس: ص١٨– ١٩. السدول: الستور. المغار: الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل. المصام: مكانها الذي لا تبرح منه كمصام الفرس. الأمراس: جمع مرس وهو الحبل. وتجدر الإشارة في تعضيد مركزية هذه اللوحة – التي أثارت دهشة الشعراء وظلت منبعا ثريا يستقون منه عناصرها في تدبيج صور ليلهم– أن الآمدي في (الموازنة) أعجب بهذه اللوحة المركزية ووسمها بأنها غاية في الحسن والجودة والصحة. (ينظر: الآمدي: الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف، ١٩٦٥م، ج١/ ٢٩– ٢٥٠).

(١٧٦) الديوان: ص٣٣٣.

فَبــتُّ بِليلَــةٍ بَثَّــتْ هُمُــومِي بهــا مــن طُــولِ حَالِكَــةِ السَّــوَادِ

رعيــتُ نجومَهــا حتــى اسْــتَقلَّتْ تَوالِيهــا بغيــر ســياقِ حــادِ[١٧٧]

وتأسيسا على هذه الصورة الليلية المظلمة يتأكد لنا أنه ليل خاص وزمن خاص، يتعجب الشاعر من طوله وثباته، حيث بدت النجوم عديمة الحركة وكأنها لا تتحرك، ولكن وصفها بالرواكد في الوحل لا يعدم حركتها، فهي تبدو ساكنة متثاقلة الحركة، وكأنه الليل السرمدي الممتد الأبدي، ليل الخوف والقلق والاضطراب والحيرة مع اختلاف درجات توظيفها، فالليل –عند امرئ القيس– مرتبط بنزعات رجل مترف يصور اللذات ويعيشها، وليل النابغة الذبياني ملبد بالهواجس والهموم، الذي تضاعف همه وحزنه واضطرب وجدانه، ولفه الحزن لفا، وكمده الليل كمدا فلم يترك له متنفسا إلا نفس الخوف والقلق، يقول:

كِلِينِــي لِهَــمٍّ يا أُمَيْمَــةَ ناصِــبِ وَلَيْــلٍ أُقاســيه بَطِــئ الكواكــبِ

تطَــاوَلَ حتــى قلــتُ: لــيس بُمُنقَضٍ ولــيس الــذي يَرْعَــى النُّجُــومَ بآيــبِ

وصَــدْرٍ أراحَ اللَّيــلُ عــازبَ هَمِّــه تَضَاعَفَ فيه الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جانبِ[١٧٨]

إن ليل النابغة ليل ذاتي لا ينتهي، ليل ليس له نهار، يعاند الشاعر ويعاديه وتتثاقل حركته وحركة كواكبه، وتتوافق صورة الليل هذه وحالة النابغة التي يتعاورها الخوف والقلق. ويتقارب ليل الستالي – المؤرق بالحب والوجد– مع ليل الشاعرين الجاهليين في تصوير الليل ثقيلا متباطئا أو مشدودا إلى موضع ثابت؛ أليس هو القائل:

كليني لطول الليل وَليهنكِ الكَرَى من النَّوم أَنّي بتُّه غيرَ نائمِ[١٧٩]

ويتقارب أيضا مع ليل البهاء زهير، تللك اللوحة المتشحة بالطول والوحشة

---

(١٧٧) ديوان امرئ القيس: ص٢٨٨.

(١٧٨) ديوان النابغة الذبياني: ص٤٠– ٤١.

(١٧٩) الديوان: ص٣٨٢

والقسوة؛ نتيجة للهموم والسهر المؤلم، وكثرة التفكير الدائم، يقول البهاء زهير:

ولَيلَـــةٍ مـــا مِثْلُهـــا قَـــط عُهِـــدْ مثـــلَ حشَـــى العاشـــقِ باتـــتْ تتَّقـــدْ

طلبـــتُ فيهـــا مُؤْنســـاً فلـــم أجِـــدْ بِـــتُّ أُقاســـيها وحيـــدًا مُنْفَـــرِدْ

طالـــتْ فأمَّـــا صُـــبْحُها فَقَـــد فُقِـــدْ فتحبـــلُ المـــرأةُ فيهـــا وَتَلِـــدْ[١٨٠]

إن ليل العشاق يقترن بالسهاد ومجانبة الرقاد، فبمقدار تلبد الهموم في حنايا النفس يتجسد الليل الذي يزايل فيه النوم عين المؤرق المسهد، ويستمر الجيشان النفسي شديد الشعور سريع التأثير(١٨١)، وترتفع مشاعر الستالي ويصور خلجات نفسه في توصيفه لليل العاشقين قائلا:

كـــذلك ليـــل العاشـــقين طويلـــه مضـــر بهـــم فـــي حالـــه وقصـــيره[١٨٢]

والشطر الأول يلمح إلى معنى الشطر الثاني من بيت المتنبي الذي يؤكد أن ليالي بعد الأحبة الظاعنيين كلها تتشاكل في الطول وتتشاكل –أيضا– في السهر وبُعد النوم وفقد الروح والراحة، وتختلف عن سائر ليالي الناس، وهي طوال لبعد عهد اللقاء وطول المدة:

لَيَـــالِيَّ بَعْـــدَالظَّاعِنينَ شُـــكُولُ طِـــوَالٌ وَلَيْـــلُ العَاشِـــقينَ طَوِيـــلُ[١٨٣]

إن الشعراء يحشدون كل عناصر الاضطراب والحيرة والألم بعد أن شطت الظاعنات اللواتي كان لهم معهن أيام وذكريات؛ لذا ليل العاشقين طويل وممتد[١٨٤]. وفي تصوير آخر لليل –الذي لا ينام فيه العاشق– استغل الستالي

---

(١٨٠) ديوان بهاء الدين زهير: ص٨٩.

(١٨١) ينظر: سيد نوفل: شعر الطبيعة في الأدب العربي: ص٦٤.

(١٨٢) الديوان: ص٢٤٢.

(١٨٣) شرح ديوان المتنبي(معجز أحمد): ٣/ ٣٣٢.

(١٨٤) فها هو بشر بن أبي خازم يصور ليله الحزين الذي يكشف خلجات نفسه المكلومة الحزينة بعد فراق الظاعنات؛ فيقول: (المفضليات: مفضلية رقم (٩٨)– ديوان بشر بن أبي خازم: تحقيق عزة حسن:، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ص٦٥– ٦٦)

سمة الطول، وقارنها بالجليس الممل في كلامه وأفعاله وأقواله، يقول:

أَلَا كُـلُّ لَيْـلٍ لَـمْ تَنَمْـهُ طَويـلُ وكُـلُّ جَلِـيسٍ لا تَـودُّ ثَقِيـلُ[١٨٥]

إنهما – أي الليل والجليس الثقيل– كلاهما متشابه في وجه الشبه من حيث الثقل والبرودة والإطالة. وتتصل هذه الصورة الستالية بصورة البهاء زهير الذي يقول:

وَجَلِـيسٍ حديثُـهُ للمَسـرَّاتِ طَـارِدُ

مثْـلِ لَيْـلِ الشِّـتاء فَهْـ ـو طَوِيـلٌ وبـارِدُ[١٨٦]

هكذا كانت صورة الليل عند الستالي لم تكن مجرد استدعاء لصورة السابقين فحسب، بل هي وعاء زمني نفسي كاشف، حيث أصبحت صورة الليل صورة نفسية تنبض بالأحاسيس، ومسرحا للحركات العاطفية التي تتهادى فيها الذكريات العذبة.

ونجد هذا الأثر واضحا في شعر سويد اليشكري حيث يصف ليلة أرق بها؛ نتيجة لمصاحبة خيال المحبوبة الذي أهاج شوقه؛ فوصف الليل وطوله،ووصف حالته وهو يبيت الليل ساهرا يراقب النجوم وحركاتها البطيئة التي أصابها الظُّلَّع –وهو العرج– ، وعلى الرغم من تواليها فإن الليل يسحبها ويسوقها برفق إمعانا في المعاندة إلا أنه لابد من انقشاع الصبح – الذي يشبه انقشاعه غرة الخيل– :

وكـذَاكَ الحُـبُّ مـا أَشْـجَعَهُ يَرْكَـبُ الهَـوْل ويَعْصِـى مَـنْ وَزَعْ

فأَبيـتُ الليـلَ مـا أَرقُـدُهُ وبِعَيْنَـيَّ إذا نَجـمٌ طَلَـعْ

فبِـتُّ مُسَـهَّدًا أَرِقـاً كَـأَنّي تَمَشَّـتْ فِـي مَفَاصِـلِي العُقَـارُ

أُراقِـبُ فِـي السَّـماءِ بَنـاتِ نَعْـشٍ وَقَـدْ دارَتْ كمَـا عَطَـفَ الصِّـوارُ

وَعانـدَتِ الثُّرَيـا بَعْـدَ هَـدْءٍ مُعانَـدَةً لَهـا العَيُّـوقُ جـارُ

(١٨٥) الديوان: ص٣٢١.

(١٨٦) ديوان بهاء الدين زهير: ص١٠٥.

وإذا مـــا قُلْـــتُ لَيْـــلٌ قـــد مضـــى عطـــــفَ الأولُ مِنـــــهُ فَرَجَـــــعْ

يَسْـــحَبُ الليـــلُ نُجُومـــا ظُلَّعـــاً فَتَوالِيهـــــا بَطيئـــــاتُ التّبـــــعْ

ويُزَجِيهـــــا علـــــى إبْطائهـــــا مُغْرَبُ اللَّـوْنِ إذا اللـونُ انقشـعْ(١٨٧)

لقد أصبح الليل –كما في الأمثلة السابقة– زمنا لأنات الشعراء وذكرياتهم وهموهم، وكما يبدو فإن الأرق الذي أصبح تقليدا مسكوكا عندهم، لم يعد حالة انفعالية يضيق بها الشاعر فيصور عذابات قلبه الجريح، بل معايشة وجدانية صادقة، تبعث في نفوسهم لذة الألم المشوبة بالحزن، وإن تعقدت لوحات الليل فنيا ونفسيا فقد تفتقت منها نفثات التخفيف النفسي وتنفس المشاعر.

ومثل هذا الاستدعاء لصورة الليل يؤكد "**أن النص المبدع لا ينشأ لطفرة كلامية تتدفق على المتكلم، وإنما هو نتيجة لاستحضار واع أو منسى لتراث إبداعي سابق عليه، وإن حضور ذلك الموروث بالاستشهاد أو التلميح أو الرمز أو المحاكاة، يولد في النص المبدع أفقا ترميزيا، يجعل دلالاته بلا حدود، فيستفز المتلقي لكد الذهن قراءة وفهما وتأويلا**"(١٨٨).

وهكذا تأكد أنه لا مناص أمام الستالي إلا أن يتناص مع هذه الصور الجاهزة؛ لمركزيتها وجودتها، ذلك التناص الذي يكشف إعجابه بموروث الصورة القديمة، وتأثره المباشر باستدعائها عند تكوينه لصورته الشعرية المتولدة، سواءفي اجترار صورة الكرم، أو صورة الليل النفسي ،أو صور الطبيعة والروضة الأنف.

[٣]

---

(١٨٧) المفضليات: ق٤٠/ ١١– ١٥.

(١٨٨) شبيل الحبيب: من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٨٨–٨٩، ١٩٨١م، ص٩٣.

[٣]

تناص المعارضة والتكافؤ النصي

إن المعارضة الشعرية هي"**أن ينظم شاعر قصيدة أو مقطوعة يحتذى فيها نصا لشاعر آخر ينسج على منواله .. ولابد من التقاء النصين (المُحْتَذَى والمُحْتذِى) في الوزن والقافية، وليس من المفروض المحتوم التقاؤهما في الموضوع**"[١٨٩]، النسج على وفق الجوانب الموضوعية والأبحر والأوزان والقوافي- هي محاولة من محاولات إثبات البراعة والتفوق، والتمكن من درجات التجويد الشعري؛ لأنها "**محك للجودة، وسبيل إلى الرفض، ونهج في التحدي، ووسيلة للتبريز والتفوق**"[١٩٠]، والمعارِض الكفء هو الذي يتابع الشاعر المعارَض في قصيدته في كل غرض وموضوع كما يتابع الفارس الفارس في نزاله في كل خطوة، لا يتجاوزه ولا يبعد عنه حتى ينتصر عليه[١٩١].والمعارضة -في الدرس النقدي- تمثل شكلا من أشكال المداخلة بين النصوص[١٩٢]؛ لأن النص المتداخل -على حد قول روبرت شولز- "**يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أم لم يعِ**"[١٩٣].

([١٨٩]) محمد بن حسين: المعارضات في الشعر العربي، النادي الأدبي، الرياض، ط١، ١٩٨٠م، ص٣٠.

([١٩٠]) مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص٣١٥.

([١٩١]) منجد مصطفى بهجت: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار الكتب للطباعة والنشر، امعة الموصل، ١٩٨٨م، ص٢٧٤.

([١٩٢]) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٢٤. وينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٢٢.

([١٩٣]) ا الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٣٢٥.

وتأسيسا على ذلك؛ يمكن القول: إن كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له، فتكون المعارضة بذلك "**امتدادا للماضي في الحاضر، وتحقق نوعا من الاتصال بينهما، وتضفى على الشعر صفة الديمومة والتجدد**"[١٩٤]، وإنها ليست إلا "**استعادة واستيحاء لقطع غزيرة من تراثنا الشعري**"[١٩٥]بهدف المحافظة على التراث والغيرة على مقوماته والاعتماد على الأصالة في تكوين البناءات الشعرية المتميزة شكلا ومضمونا؛ مما يوحي ببراعتهم وقدرتهم على استيحاء التراث، ودمجه في الحاضر الشعري، وإثبات وجود الأنا المبدعة[١٩٦].

أما معارضات **الستالي العماني**– وهي أحد أشكال التناص في شعره– فقدتفتقت ملامحها عن قصدية قصدها في إثبات رؤيته الذاتية، وبسط ملكاته الخاصة في طرائق التعبير التي تكشف قدرة النصوص–عبر عمليات تبادلية النصوص وامتزاج الثقافات وتلاقى التجارب– على التوالد والتناسخ لا التحجر والانغلاق، ذلك التوالد الذي يحقق التكافؤ النصي من خلال وضوح التكوين الموضوعي والتكوين البنائي، وتناسل جينات النصوص من خلال السير في طريق التفوق والإجادة، وخاصة المعارضات التراثية التي تعود إلى زمن سابق على زمن الشاعر، فقد عارض الستالي–تقريبا– خمسة شعراء[١٩٧] من الشعراء

([١٩٤]) إبراهيم الياسين: استيحاء التراث في الشعر الاندلسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ٢٠٠٦م، ص١٠٥.

([١٩٥]) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م، ص٢٢.

([١٩٦]) ينظر: عبد الله التطاوي: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٩٣.

([١٩٧])**هم: الجاهلي (دوقلة المنبجي)، والأموي (كثير عزة)، ومن العصر العباسي ثلاثة هم: (ابن الرومي، أبو فراس الحمداني، والمتنبي** – الذي جاء نسيج وحده، إذ احتلَّ مكانةً متميزةً بين الشعراء العُمانيين، فعارضه ستٌّ منهم في إحدى عشرة قصيدة من عيون شعره، وهم: اللواح الخروصي وابن عرابة (لكلٍّ قصيدةٌ)، والستالي والبهلاني (لكُلٍّ قصيدتان)، وأبو سرور

الشوامخ.ويؤكد رجاء عيد ذلك بقوله: "**إن النص ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة بقائله، وإنما فاعلية المخزون التذكيري لنصوص مختلفة، هي التي تشكل حقل التناص، ومن ثم فالنص بلا حدود، فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة، وتترافد عليه أنسقة وبنيات تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة او محايثة**"[١٩٨].

لقد كان الستالي العماني يستعين بمخزونات الأفكار والمعاني والصور التي استمدها من ثقافته المتنوعة؛ والتي يستثمرها في شعره؛ لتغذية المضمون وإثرائه. ولا عجب أن نرى صورة الآخرين من الشعراء واضحة جلية في شعر الستالي العماني؛ فأغراض المديح والغزل متشابهة، والمعاني مشتركة، والأساليب متشابهة؛ "**والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب**"[١٩٩]. ولا يسعنا المقام لعرض هذه المعارضات كاملة، وإنما سيخص الحديث–هنا– عن ثلاثة منها؛ وهي: **معارضة تائيةَ كُثَيِّر عزَّة – ومعارضة دالية ابن الرومي في رثاء ولده– ومعارضة بائية المتنبي في مدح كافور**.

وهي معارضات سيطرعلى متنها **المدح** –بوصفه الغرض الرئيس–،وإن اتصلت بعض المعاني الجزئية بالقصائد المعارَضة، مثل معارضة أجزاء المدح وأجزاء الغزل، واحتذت بعض قوالبها من ناحية الطرائق التعبيرية والمعاني، وقد اتسقت ثلاثتهم في الوزن العروضي والإيقاع والروي.

١. معارضة تائيةَ كُثَيِّرعزَّة

جاءت معارضة الستالي– التي يمدح فيها السيد الأجل ذهل بن عمر بن

السمائلي (ثلاث قصائد)، أما ابنُ رزيق فقد عارضه في أربع قصائد. وقد تقاطع كل من ابن عُرابة وأبي سرور فعارضا قصيدةً واحدة، وكذلك الأمر بالنسبة لابن رزيقوالبهلاني إذ عارضا قصيدةً أُخرى).

([١٩٨]) رجاء عيد: القول الشعري –منظورات معاصرة–، ص٢٢٥.

([١٩٩]) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١/ ص٢١.

نبهان- لتائية كثير عزة مُوَزَّعةً بين غرضين هما: **الغزل**(الأبيات ١- ٢٠)**والمدح** (الأبيات ٢١- ٣٧)؛ حيث جارى الستالي كثير عزة في المقدمة الغزلية، وإن جاءت أقل عاطفة وخيالا، يقول الستالي:

وأن الهوى المعهود بيني وبينها تقضى، وكانت غمرة فتجلت
ألا كذب الواشون، إني لحافظ لعهد أخلائي ظنون تخلت
بكيت، ودرت عبرة إثر عبرة جفونك يوم البين حين ازمعلت
وممنوعة الزوار مانعة الرضا بذلك قد عزت علينا وجلت
حصان تبذلنا لها، وتمنعت علينا، وحرمنا القلى، واستحلت
وكم علة في الصدر من حب معرض عرضت لها بالصبر حتى اضمحلت
سماح على الراجى غذا العسر مسه وحلم على الجاني إذا النعل زلت[٢٠٠]

واستجاب في الشوقِّ المدحي لما استقرَّ في الوجدان العربي الجمعي من صفاتٍ للبطل الأنموذج الذي حلاه الله المكارم ورزقه المعالي ومسالك الشرف، وهو الكافي المضطلع في الأمور، وهب النوال الجزل للعفاة، ولا غرو فهو من العتكيين الذين تتعلق بهم الآمال وتتحطم في ساحاتهم نار الحرب والغارات.

وأما حُسنالتخلُّص، تجلّى في انتقالٍ لطيف، عندما جعل من حُبِّ ممدوحهِ وسيلةً ناجِعةً للتخلُّصِ من آلامِ حُبِّ مُعْرِضٍ عنه؛ فقال:

ولله ما صبْري وكتماني الهوى وما إنْ بَدَتْ لي فيه نَحْوي فَدَلَّتِ
سوى زَفْرَةٍ نَهْنَهْتُها فتصدَّعَتْ لدى عَبْرَةٍ كفكفتها فاسْتَهَلَّتِ
وكم غُلَّةٍ في الصَّدْرِ منْ حُبِّ مُعْرِضٍ عرضتُ لها بالصَّبْرِ حتى اضمحلَّتِ
سوى حُبِّ ذُهْلٍ لستُ عنه بذاهِلٍ ضمائِرُ أصيفها لذُهْلٍ وقَلَّتِ[٢٠١]

---

(٢٠٠) الديوان: ص٦٩- ٧٢.

(٢٠١) الديوان: ص٧١- ٧٢.

أما **تائيةَ كُثَيِّر عزَّة** التي خَلُصَتْ للغزل وما يلحق به من صَدٍّ وشوقولوعة؛ والتي سيطر على مضمونها نسق الاحساس بالعجز والشلل أمام ذاتية عزة وشموخها/ الأنثى – الصخرة التي نذرت ألا تحادثه وألا تجبه، رغم أنها أعلى الدم في الفؤاد، والماء في السحابة، والرجل الصحيحة القادرة على السير إلا أنها الصفوح البخيلة، الممنعة عنه، التي تغادره وهو يجنى خيبة الرجاء وخيبة الأمل.

وقد توزعت مكونات القصيدة البنائية بين مقاطع ثلاثة: أما الأول؛ المناخ الطللي ومخاطبة الرفيقين (الأبيات١– ٣)، وتكوين الفضاء الوجداني الذي يتماس مع الفضاء الطللي من خلال صيغ الطلب والنداء: (خليلي– اعقلا – ابكيا– بيتا– ظلا– لا تيأسا). والثاني: ثنائية الوفاء والهجر وكيف ذهبت وأعرضت وتولت (الأبيات ٤– ٣٩). والمقطع الثالث: وهو الأسى وتمام العجز وتكلف السلوان، وتوطين النفس على الانزواء بعيدا عن عزة، تلك السحابة التي يتمناها بقوله: **(رجاها فلما جاوزته استهلت)**، فكثير – في واقعه وفي نصه– يعاني الاغتراب بأنواعه وهو الممحل العاجز؛ وقد تحققت معطيات العجز من خلال دوائر القصيدة التي يتصل بعضها ببعض ويتوالد في شبكة دلالية واحدة تؤكد الشعور السلبي في محاولة الوصول إلى عزة الممنعة الصدود. يقول كثير عزة:

فلا يحسب الواشون أن صبابتي ... بعزة كانت غمرة فتجلت

فوالله ثم الله لا حل بعدها ... ولا قبلها من حلة حيث حلت

ولي زفرات لو يدمن قتلنني ... توالى التي تأتي المنى قد تولت

صفوح فما تلقاك إلا بخيلة ... فمن مل منها ذلك الوصل ملت

ووالله ما قاربت إلا تباعدت ... بصرم ولا أكثرت إلا أقلت

لكالمرتجى ظل الغمامة كلما ... تبوأ منها للمقيل اضمحلت

فمـا أنـا الـداعي لعـزة بـالردى ولا شـامت إن نعـل عـزة زلـت[٢٠٢]

وقد اتصل روي القصيدتين بمضمونهما العام؛ حيث ختمت كل أبيات القصيدتين بتاء التأنيث، مما يؤكد تركيز الشاعرين على الأفعال الماضوية التي ختمت علاقة كثير بعزة بحتمية التمنع وانقطاع الوصال؛ (تولت- ضنت- أجلت- ملت- استذلّت- أقلت- زلت- أكلت- تلت- تخلت). ووصلت في حديث الهوى وداء الجوى- في قصيدة الستالي- إلى ضرورة التخلص إلى الممدوح ذهل بن عمر، والانتقال من حب المرأة إلي حب الممدوح.

ولعل اختيار التاء رويا للقصيدتين- وهو صوت انفجاري- يعبر بشكل حقيقي عن رغبة الشاعرين في أن ينفِّس من خلاله عما يعتمل في نفسه من مكنونات ومكبوتات. وقد تحققت – في تائية كثير- دلالة الكسر والانكسار في جانب الشكل فضلا عن المضمون في خضوع كلمات القصيدة لتأثير الجر سواء بكاف التشبيه أو الجر بالإضافة؛ وكل ذلك يعطي دلالات الحزن والتنهيد والاستسلام، ويؤكد درجات العجز عن المواجهة وتمام الخضوع. وقد تحققت – في تائية الستالي- انكسار الهوى والإعراض عنه بالصبر بحب ذهل الذي اكتست أفعاله بالمكارم والمعالي.

وأما على المستوى الإيقاعي فقد اقتفت القصيدتان النسج الوزني على بحر الطويل – وليس يضارعه من البحور مثله في الشيوع والانتشار[٢٠٣]- وقد تحقق

([٢٠٢]) ديوان كثير عزة: جمعه وشرحه د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص٩٥- ١٠٣

([٢٠٣]) بحر الطويل من البحور التي تلقي ظلها على ثلث الشعر القديم، ويشتمل على ثمان وعشرين مقطعا، وهو وبحر البسيط من أطول البحور وأوصفها جلالا ورصانة وعمقا. يتفق وحالات السرد الشعري والبسط القصصي، ويتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالي؛ يغلب على منظومه الرصانة وشدة الأسر وروعة السرد وصلابة الحوك، ويحتاج إلى ثقافة لغوية ضخمة، وثروة من الأخيلة والمعاني. ينظر: على الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار

التوازن بين الفضاء النصي والعروضي في القصيدتين من خلال إيقاعات الطويل وبطء تفعيلاته التي تشارك حالات الوجد والهوى واستمرار المعاناة ووقوع العجز أمام تذكر المرأة وجبروت حضورها.

٢. المعارضة الرثائية؛(دالية ابن الرومي في رثاء ولده)

وتمتدُّ رغبةُ السّتالي في إقحام المديح في تضاعيف أشعاره إلى درجة أصابتْ بعضَ معارضاته بتناقُضِ الوَقْعِ النفسيّ بين أجزائها، ويتجلّى هذا الملمح في داليته التي عارض بها **داليةَ ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط محمد**–الذي أودى بحياته نزف حاد–، وقد خَلُصَتْ قصيدةُ ابنِ الرومي للرثاء وجَسَّدَتْ إحساساً فادِحاً بالفَقْدِ وتجلياته، حيث تمكن من توظيف معجم الحزن في تأسيس بنية قصيدته، إذ جاءت ألفاظه حاملة لدلالات الحزن والتوجع مما جعل القصيدة حافلة بالمشاعر الصادقة والعاطفة الجياشة التي صورت الشعور الأبوي الصادق أجمل تصوير، ورسمت صورة الابن الفقيد بأجمل ما يكون، تلك الصورة التي أسست المشاركة النفسية العميقة بينه وبين المتلقي؛ فأقامت حوارا حزينا يمنطق فكرة التأسي والحزن.

بينما توزَّعَتْ مضامينُ قصيدةِ الستالي[٢٠٤] على مقدمة – تثبت شخصية الستالي ونجاته من منزلق التقليد– تذكر الهوى وزمن الغواية ولكنها الخطوب التي قرعته فأصابته بالوهن وروعته بمن فقد، ومحوريْ: الرثاء (عزاء السلطان معمر بن عمر في وفاة ولده أبي بكر والمدح له). وهكذا أصيب السلطان معمر بن عمر –كما يصفه الستالي– بلفحات الفؤاد ولواعج الحزن وشدة الوجد في فقد ابنه أبي بكر (الذي أسأرته النائبات حشاشة)، يقول:

أصابت فتى لم يصرف الهمُّ نفسَه عن البذل للمعروفِ والبشرِ للوَفدِ

المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١٠٢– ١٠٣.

([٢٠٤]) ا ينظر: الديوان: ص١٢٦– ١٣١.

وقـد فجعتــه بالنّجيــب الــذي بــهِ رأت فـوتَ عـيش لا يـؤول إلــى ردِّ[٢٠٥]

والقصيدة في محور الرثاء تتضمن جزءا من معاني رثاء ابن الرومي لولده الأوسط (محمد)، تلك المرثية التي تستهل بقوله:

بكاؤكمــا يشْـفى وإن كــان لا يُجْـدى فجُـودا فقـد أودى نظيركُمــا عنــدي

تَـوَخى حِمَـامُ المـوت أوْسَـطَ صـبْيَتي فللّه كيــفَ اخْتــار وَاســطَةَ العِقْــد

طَـوَاهُ الـرَّدى عنِّــى فأضَــحى مَـزَارُهُ بعيدًا علـى قُرْبِ قريبا علـى بُعْد[٢٠٦]

وهي مرثية تتميز بتجسيد المعاناة الصادقة والحزن العميق الذي يحفر أخاديدا في الذات الشاعرة؛ للارتباط الوجداني العميق والمباشر بين الراثي ودرجات إجلاله للمرثي؛ فهي عاطفة الأبوة التي تفزع وتصرخ لفقد البنوة، وهي من أفجع ما قال والد في رثاء ولد. ولا غرو فابن الرومي "**شديد التفجع على الميت إذا كان عزيزا عليه، ولا غرو فإنه من طبيعته ضعيف الإرادة قوي العاطفة دقيق الإحساس، مضطرب العقل، وأخلق به أن يغلب عليه الجزع إذا رزئ بمن يحبه فيتـأجج بركانـا عاطفيـا ينفـث نيرانـه علـى نفـس يصـهرها الحـزن ويضـغطها التطير، ويحفزها تتابع النكبات، فتتفجر بالبكاء والأنين**"[٢٠٧]؛ ومن ثم فإحساس ابن الرومي بالألم جعل شفاء نفسه في الألم ذاته، لأن فقد ابنه تمام الفاجعة، التي تعمق جراح نفسه، فتسطر عمق المفارقة في تقديمه للحد كأنما يهديه (أهدته كفاي).

---

(٢٠٥) الديوان: ص١٢٩.

(٢٠٦) ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار: ٢/ ٦٢٤- ٦٢٧. وتجدر الإشارة إلى أن هذا المطلع – الذي يحث على سكب الدموع تسكابا؛ حزنا ولوعة على من كان عنده بمنزلة عينيه- يتصل ببيت الخنساء في رثائها لصخر، إذ تقول:

أعينـــــي جـــــودا ولا تجمـــــدا ألا تبكيـــــان لصـــــخر النـــــدى؟

(٢٠٧) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار المكشوف، دار الثقافة، ط٦، بيروت، ١٩٦٨م، ص٢٤٧.

ومرثية ابن الرومي هي أصداء للنفس الرثائي في الشعر القديم، تتوزعه مفردات الرثاء فيما قاله السابقون، وتتضمن مرثية الستالي بعضا من معانيها مثل قول ابن الرومي معبرا عن فداحة الخطب وتبدل الأحوال:

ثَكِلْتُ سُرُوري كُلَّه إِذْثَكِلْتُهُ وأصبحتُ في لذّات عيْشى أَخَا زُهد[٢٠٨]

ولا يخفى على المدقق في نص ابن الرومي صدى الصوت الآخر وخاصة في استدرار الدمع وتكرار طلب العين بالجود–كما ذكرت–؛ وفكرة التفرق بعد الاجتماع وكأن لا لقاء بعد[٢٠٩]، وفكرة اللوم [٢١٠] على الفعل العاطفي وما يبدي من الأسى. وأظن أن ابن الرومي قد تأثر بقصيدة بشار بن برد في رثائه لولده، وهذا ما أكده عمر فروخ إذ قال وهو يتحدث عن القصيدة التي رثى فيها بشار ابنه: "**إن كثيرا من معانيها وآرائها سيأخذها ابن الرومي لرثاء ولده الأوسط، وقد شاء الاتفاق أن يكون اسم ولدي بشار وابن الرومي محمدا**"[٢١١].

ومن ثم اتفقتا القصيدتان في المعاني وتشابهت في الصياغة والوزن، ولا غرابة في ذلك؛ لأن موضوع القصيدتين واحد ألا وهو الرثاء، والعرب قد التزموا "**بمذهب واحد في الرثاء، وهو ذكر ما يدل على أن الميت قد مات، فيجمعون بين التفجع والحسرة والأسف والاستعظام، ثم يذكرون صفات المدح مبللة**

([٢٠٨]) ديوان ابن الرومي: ص٦٢٦.

([٢٠٩]) مثل قول متمم بن نويرة في رثاء أخيه:

فلما تفرقنا كأني ومالكا لطول اجتماع لم نبت ليلة معا

([٢١٠]) فكرة اللوم على غرار السابقين مثل قول جميل بن معمر:

لقد لامني فيها أخ ذو قرابة حبيب إليه في ملامته رشدى

([٢١١]) عمر فروخ: بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٠٠

بالدموع"[٢١٢]. ورويهما **(حرف الدال)** المشبعة بالكسر، ولا شك أن هذا الجرس الصوتي يحدث قلقلة في النطق، وحدة في التصويت؛ مما يجعل النصين في حالة من التقارب النفسي ومصاحبة دواعي الحزن والأسى والفقد.

وإن اختلفتا القصيدتان في الواقع النفسي وصدق المشاعر؛ لاختلاف نوعية المخاطَب ودرجة قربه من المخاطِب، فقد ارتفع صوت قصيدة الستاليمن ناحية النفس الشعري – وكأنه يريد أن يثبت حضورا أدبيا– ولكنها أصيبت ببعض الفتور الوجداني، وامتدَّ الأمر ليكسر أفق التوقع لدى المتلقي؛ لأن"**الشاعر بطبيعته ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بتشكيلها على وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنه**"[٢١٣].

وأما من ناحية الأسلوب، فقد تآزرت الصور الشعرية –عند ابن الرومي– لتنقل الأفكار واضحة وتقربها من وجدان المتلقي، فيشاركه– كما ذكرت– الأسلوب العاطفي في إثبات التفجع وإظهار الحزن؛ وهنا تزداد درجة الأسلوب بوصفه انعكاسا داخليا لما تمور به النفس من آهات ونداءات واستكانات وتوجعات. أما الستالي فقد تأنق أسلوبه وجمع من مخزونه الثقافي أصباغ الشكل المصنوع، مما يدل على موهبته وتملكه لأدوات الصنعة والأداء التعبيري.

٣. معارضة (من الجآذر في زيّ الأعاريب) للمتنبي

عارض الستالي العماني قصيدة المتنبي البائية (من الجآذر في زي

([٢١٢]) مصطفى الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م، ج٣/ ص ١٠٦.

([٢١٣]) عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م، ص٩٢.

الأعاريب)[٢١٤]، وتوافقت بعض المتناصات من ناحية المكون البنائي للقصيدتين، والموضوع الذي يجمع بين مقدمة الغزل وموضوع المدح، واتفق الشاعران في بعض المعاني الجزئية، وكذلك بعض الطرائق اللغوية والأسلوبية، واشتركت القصيدتان في بعض الأطر الموضوعية وبعض البؤر الإشعاعية الدلالية.

أما من ناحية مقدمة القصيدتين؛ فهي مقدمة غزلية تتحدث عن الجمال البدوي الممنَّع، الذي يبعد – في بعض أوجه- عن الغزل الحضري ومفاتنه ودرجات الابتذال فيه. فالمتنبي في مقدمته (الأبيات من ١- ١٩) يتوزعها محوران، الأول يسرد مقارنة بين الأعاريب الجآذر- اللائي يلبسن المعصفرات وثياب الملوك ومراكبهم، ويستنكر على من لا يعرفهن، فمنه بلاه بالتسهيد والتعذيب، ويدعو ألا يضنين بفراقه كما ضنى بفراقهن، وهن الممنعات، حولهن من يذب عنهن ويحميهن، ولا غرو فمراتعهن مراتع الوحوش وسكناهم مساكنها، وهم أصحاب الوحوش، رجالهم صعاليك، ولكنهن فواتن يأسرن قلوب العشاق، ففي بيوتهم قلب كل محب، وفي ساحتهم مال كل محروب- والحضر المستحسنات، المصنوع حسنهن بتطرية، وأقام المتنبي البدويات مقام الظباء والحضريات مقام المعز –وأين المعز من الظباء في حسنها وطيبها ؟!- والبدويات مطبوعات- والمطبوع خير من المصنوع- على حسن الكلام وغنته لا التفاصح والتكلف، وحسن الحواجب لا صبغهن، فلا يكسرن في كلامهن ولا تتمايلن، ولا يصقلن عراقيبهن. يقول المتنبي:

مَنِ الْجآذِرُ فِي زِيِّ الأَعَارِيبِ حُمْرُ الْحُلَى والمَطَايَا والْجَلابِيبِ؟!
إنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شكًّا في مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلاكَ بِتَسْهِيدٍ وتَعْذِيبِ؟!
لا تَجْزِنِي بِضَنى بِي بَعْدَهَا بَقَرٌ تَجْزِى دُمُوعى مَسْكُوباً بِمَسْكُوبِ

([٢١٤]) ينظر: شرح ديوان المتنبي (معجز أحمد)؛ الكافوريات: ص٤١- ٥٧.

مـا أَوْجُـهُ الحَضَـرِ المُسْتَحْسـنات بِـهِ كَأَوْجُـــهِ الْبَـــدَوِيَّاتِ الرَّعابِيـــبِ

أَيْـــنَ المَعِيـــزُ مِـــن الآرَامِ نَـــاظِرَةً وَغَيْـرَ نَـاظِرَةٍ فـي الحُسْـنِ والطِّيـبِ[٢١٥]

والمحور الثاني: الذي يبدأ من أبيات (١٦- ١٨) يتحدث فيه المتنبي عن الشيب وتركه ظاهرا مطبوعا، وترك خضابه صدقا وبعدا عن المغشوش والمكذوب، ويتحدث عن الحوادث التي أخذت منه الشباب وأعطته حكمة التجارب والنهى، ويؤكد أن الحداثة ليست ببعيدة عن الحكمة والتجربة؛ فإن العقل يوجد في الصبى والشباب كما يوجد في الشيوخ، يقول:

لَيْتَ الحَوادِثَ بَاعَتْنى الَّذي أَخَذَتْ مِنِّي بِحِلْمِي الَّذي أَعْطَتْ وتَجْرِيبي

فَمَـا الحَدَاثَـةُ مِـنْ حِلْـمٍ بِمَانِعَـةٍ قَدْ يُوجَدُ الحِلْمُ فـي الشُّبانِ والشِّيبِ[٢١٦]

يوجه المتنبي خطابه الحكمي إلى المتلقي العام، وهو الخطاب الذي انتقل من الممدوح بصفات عظيمة لم تعجزه الحرب، إلى استخلاص حكمة كلية مقنعة[٢١٧]، مفادها؛ أن الحلم صفة يهبها الله من يشاء من عباده بعيدا عن أعمارهم.

أما موضوع المدح في قصيدته، والذي يبدأ من (٢٠- ٤٦) حيث يمدح المتنبي الأستاذ كافورا، المطبوع على الأدب والذي لم يحتج إلى مؤدِّب، فهو (المهذب الكرم- المجرب الفهم) لا يحتاج إلى التجريب والتهذيب، الذي أصاب غاية الدنيا وهو في أول مطالبه ولم تبلغ همته أقصى مرادها، يقول:

تَرَعْـــرَعَ المَلِـــكُ الأُسْـــتَاذُمُكْتَهِلاً قَبْـلَ اكْتِهَـالٍ، أَدِيبًـا قَبْـل تَأْديـبِ

مُجَرِّبـاً فَهِمـاً مِـنْ قَبْـل تَجْرُبَـةٍ مُهَـذَّباً كَرَمـاً مِنْقَبْـلِ تَهْـذِيبِ[٢١٨]

---

(٢١٥) شرح ديوان المتنبي: ص٤١، ٤٢، ٤٦.

(٢١٦) شرح ديوان المتنبي: ص٤٨- ٤٩

(٢١٧) ينظر: صالح بن رمضان؛ التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٥م، ص١٣٠.

(٢١٨) شرح ديوان المتنبي: ص٤٩- ٥٠.

وكافور يدبر أمر البلاد ويدير ملكه الذي يمتد من مصر إلى الحجاز وما إليها من الديار الشامية وموقعها بين البلاد المذكورة وهي حولها، ولا تهب الرياح النكباء– وهي كل ريح هبت بين مَهَّبي ريحَيْن– إلا بترتيب من حسن سياسته وتدبير أموره. ولا تتجاوز الشمس هذه النواحي إلا أن يأذن لها بالغروب، ولا يمضى الأمر إلا بخاتمه، ينقاد له كل فارس طويل الرمح وينبسط لأمره.

ويستمر المدح ويسرد المتنبي خصال كافور الذي يفرح بسؤال كل سائل، وكأنه في أذنه، فهو يستشفى بسؤاله كما استشفى يعقوب بقميص يوسف، له ما له من مواقف الشجاعة والبسالة والإقدام في لقاء الحروب، عود عسكره على الشجاعة فلا يخافون من الموت والقتل، ولكن إذا سأله أعداؤه الخضوع والصلح لم يتردد. ويبين المتنبي أسباب قصده كافورا (في الأبيات من ٣٢– ٣٥)، والتي منها: غيث يديه وشآبيب جوده، وطمعا في أن يوليه ولاية ولا يمن عليه – كما فعل سيف الدولة– بما يصل منه إليه. وكافور لا يغدر بأحد ولا ينكب صاحب مال بل يروع صاحب الجيش العظيم فيقتله حتى يهابه من مثله؛ (ففي الأبيات من٣٦– ٤٠) يسعي في طلب العزة لا أخذ المال، وصولا إلى الممدوح جريا بالخيل السوابق– التي تجاوزت المفاوز والمهالك– وسعيا إلى معالى الأمور، وهو ينظر إلى النجوم نظر من أراد تناولها وكأنها سَلَبٌ، يقول:

يرى النُّجُومَ بِعَيْنَيْ مَنْ يُحَاوِلُها كأَنَّها سَلَبٌ في عَيْنِ مَسْلُوبِ[٢١٩]

وفي الأبيات من (٤١– ٤٤) يصف كافور بالنفس الكريمة المحجبة عن الناس – نظرا لسواده– ولكن فضلها غير محجوب، فالمخبر أحسن من المنظر، وإذا كان اللون أسود فالعقل صافي أبيض لا تكدره نقائص الناس. ويحمد الله ويحمد كافورا ويشكر خيله السوابق التي ولجت به إلى محراب كافور –صاحب النعمة عليه– وكيف يجحدها ويجحد فضل خيله وهي التي بلغته إليه، وهذا غاية مأموله ومطلوبه؟!.

([٢١٩]) شرح ديوان المتنبي: ص٥٥.

ويختم المتنبي نصه بالبيتين (٤٥- ٤٦) مناديا على الأستاذ كافور واصفا إياه؛ بأنه الملك المشهور باسمه فإذا ذكر استغنى عن الوصف واللقب، ويقر بحبه له فهو الحبيب ولكنه يخشى أن يكون محبا له ولا يكون محبوبا عنده.

أما معارضة قصيدة الستالي – التي يمدح فيها **السلطان محمد بن عبد اللهالرئيس**[٢٢٠]- فقد توزعها محوران رئيسيان؛ **الأول** منهما يختص في البيتين (١- ٢) بالوقوف على منازل الأحبة (ذات جوس – ذات العراقيب)، والدعاء لها بأن يعمها المطر المنهل وشؤبوبه. والأبيات من (٣- ٩) بحديث النساء الرعابيب –ذلك الحديث الذي يتصل بحديث المتنبي آنف الذكر- والأبيات من (١٠- ٢١) تختص بحديث الدهر وعلاته، وصرف الدواهي والأعاجيب، والتذكر وطول التعذيب وسؤال العين الدمع الغزير، والتسلى بصافي المدامة والخمر، ولكن هيهات هيهات كيف التسلي بالخمر في حضور الحلم والتجريب –اللذين يجنبان كل لهو وضلال؟! يقول الستالي:

مغنى الهوى ومحل اللهو كان لنا ... بين الأخلاء والبيض الرعابيب
اليوم نزدار فيها خردا عربا ... يفتننا بفنون الحسن والطيب
ياطول ذكر أوداء فقدتهم ... أبقى علي هواهم طول تعذيبى
إذا تذكرت عهد الحي جدت له ... من الجفون بمرفض ومسكوب
وكيف نسلو بلهو أو يحق لنا ... تجنب اللهو عن حلم وتجريب؟![٢٢١]

---

(٢٢٠) ينظر: الديوان: ص٤٧- ٥٣. وتجدر الإشارة هنا أن هذه المدحية تدرج ضمن مدائح الستالي في غير ملوك النبهانيين –على غير الغالب على قصائده- حيث كانت في مديح محمد بن عبد الله الرئيس، الذي كان وأولاده من الحدان وليسوا من النباهنة. وكذلك قصيدته في مدح سَبَّخْت وهو غير عربي، وقصيدته في مدح بختان وهو في بلاد الزنج، وكذلك قصيدته في مدح ابن المغيرة محمد بن قحطان وهو من بني شمس، وقصيدته في مدح اسحق بن محمد ولم يكن من النبهانيين.

(٢٢١) الديوان: ص٤٨- ٥٠.

ولابد من الارتحال والتغريب بناقة قوية صلبة تقوى على السير في الهجير لا تسام عادة الترحال، وذلك في البيتين (٢٢- ٢٣).

أما المحور الثاني يختص بالمديح، حيث يفرد صفات الممدوح (السلطان محمد بن عبد الله) في الأبيات من (٢٤- ٣٦)، فهو العزيز بنفسه وبقومه، الجواد الشجاع، حامي الذمار وعزيز الجار، ماضي العزيمة، ومحمود الشمائل، مطهر القلب من العار والإثم، روضه الزمان فساس الامور بحكمة وتجريب، وتأديب وتهذيب، يقول الستالي:

يَعْلُو بِه فَضْلُ هِمَّاتِ المُلوكِ إلى أَعْلا وأشرف مُحْتَل ومَطْلُوب

ساسَ الأُمُورَ بتجريبٍ، يُثَقِّفُهُ رَوْضُ الزَّمانِ بتأديبٍ وتهذيبِ[٢٢٢]

وهو اللبيب غير المغتر إلا إذا أصابته المخاليب فهو الليث الهصور، حامي حمى الربع من النهب والتخريب. ويأتي حديث القوم في الأبيات من (٣٧- ٤٣) وهم أهل البسالة والعز والبأس، (سراة شمس ملوك الأزد من يمن)، فهم أسد في غابات من الخيل (الشيظمة- الجرداء- السلهبة)، والأسنة مخالبهم، يمطرون فوق الرؤوس غماما من دم الأعداء.ثم يختم الأبيات من (٤٤- ٤٨) بتوجيه الخطاب المدحي إلى أبي المغيرة بأن الله اختصه بشيم المعالي، وهي له دون غيره لا تسلب منه؛ لأنه رائد المجد، همته العليا ونيته الحسنى، وعلم شامخ في أعالي الجبال الشناخيب، ليس له مثلا في الترهيب والترغيب.

ولئن كان الشاعر الستالي العُماني قد انفتح بذائقته الإبداعية على مجمل اللوحات الشعرية القديمة، فراح ينهل ويحتذي ويُعارِضُ أنضجَ قصائدها ويُجاري أعلامَها فيما أبدعوا من قصائد ومقطوعات، تحدوه رغبةٌ عارمةٌ في مَدِّ جسورِ التواصل مع منجزهم والجري إلى جارهم في المضمار، فإن هذا الانفتاحَ صاحبه محاولاتُ انكفاءٍ على الذاتِ فراح يختار من النصوص ما يناسبه، ويقولب في صياغته، ويعيد ترتيبه بما يساعده في تكوين المبنى النصي لقصيدته من خلال

---

(٢٢٢) الديوان: ص٥٠- ٥١.

المنتج الذي تتضفر فيه مكونات التراث ومعطيات الواقع.

ولا غضاضة أن يضمِّن الستالي – وغيره من شعراء عمان– قبسا من التراث الشعري–فهو الينبوع المتفجر لغة وصورة وخيالا ومعنى وأسلوبا– شريطة أن يتم التوظيف الدلالي الذي يثبت تمكن الثقافة ويقين القدرة على مُجاراة الشعراء القدامى جاهليين وإسلاميين وعبّاسيين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف القدرات الإبداعية للذات الشاعرة ورغبتها في التجاوز والابتكار؛ صحيح أن الستالي في معارضاته السابقة أفاد –وهذا أمر نسلم به– من معارضة السابقين الشوامخ – كثير وابن الرومي والمتنبي– ولكننا يجب أن لا نغفل أهمية تكمن في "**أن القصيدة المتأخرة تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص**"[٢٢٣].

وعلى هذا النحو تشكل الأسلوب الشعري عند الستالي، وتكونت دلالاته وظهرت ديباجته – كما بين البحث– تتغذى من رصيد ثقافي متنوع، يجمع بين الخطابات المختلفة؛ القرآني والنبوي والأدبي، وإن تخصص البحث في فكرة التناص الشعري وآليات توظيفه بما يتلاءم وسياقات النص، وأحسب أن مكونات التناص ولوحات المعارضة في شعر الستالي قد اكتملت –أو كادت تكتمل– في شعره مما يشد أزره النصي ويعضد دلالات السياق وخاصة أن النص لا يفهم إلا إذا أدرجناه في شبكة النصوص، وكثيرا ما تتحاور النصوص فتتآزر أو تتدافع؛ ولأن تضمين النصوص لا مناص منه، "**ذلك أن الإنسان لا يمكن له أن ينفك من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص، هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي**"[٢٢٤].

وعليه؛ فإن فهم النص ثم تأويله يرتكز على إدراك هذه المدلولات، ومن ثم

([٢٢٣]) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ٣٤٢.

([٢٢٤]) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٣.

يقف قارئ النص بقوالبه الثقافية والمعرفية؛ ليدرك كنهه من خلال التبصر والإمعان في آفاق النصوص والغوص في أعماقها وفتح مغاليقها، وإدراك شبكاتها المعقدة، فتصبح عملية التناص كشفا للألفاظ واكتشافا لما وراء النصوص، واستقصاء للتعالقات النصية التي اندغمت على وفق التماثل والاتساق في بنية النص الحاضر.

*****

المصادر والمراجع

١. **إبراهيم رمَّاني:** النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، ع٤٩، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ١٩٨٨م.

٢. **إبراهيم الياسين:** استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ٢٠٠٦م.

٣. **أحمد الشايب:** الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥.

٤. **الأخطل:** الديوان، شرحه وصنف قوافيه مهدى محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٤م.

٥. **أسامة بن منقذ:** الديوان، حققه وقدم له أحمد أحمد بدوى، حامد عبد المجيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٣م

٦. **الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):** الديوان، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية.

٧. **امرؤ القيس:** الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥.

٨. **البحتري:** الديوان، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣.

٩. **بطرس البستاني:** أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار المكشوف، دار الثقافة، ط٦، بيروت، ١٩٦٨م.

١٠. **بهاء الدين زهير:** الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م.

١١. **تزفيتان تودوروف:**الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

١٢. **أبو تمام:** الديوان، شرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام، المجلد الثاني، ط٤، دار المعارف.

١٣. **جان ايف تاديه:** شعرية الشعر، ترجمة حميد لحمداني، مجلة نوافذ، ع٨، ١٩٩٩م.

١٤. **جرير:** الديوان، شرح محمد بن حبيب: تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط٣.
١٥. **جوليا كريستيفيا:** علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل كاظم، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ضمن سلسلة (المعرفة الأدبية)، ١٩٩١م.
١٦. **جيرارجينيت:** مدخل لجامع النص، ت: د.عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر– المغرب، بغداد، ١٩٨٥م.
١٧. **حازم القرطاجني،** منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
١٨. **ابن حجّة الحموي:** خزانة الأدب وغاية الأرب، ت: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
١٩. **حسان بن ثابت:** الديوان، تحقيق د سيد حنفي حسنين، دار المعارف.
٢٠. **ابن حمديس:** الديوان، صححه وقدم له د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
٢١. **الخطيب القزويني:** الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢
٢٢. **ابن خلدون:** المقدمة، ترجمة على عبد الرحمن وافى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
٢٣. **رجاء عيد:** القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
٢٤. **رولان بارت:** لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م.
٢٥. **رولان بارت:** نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ١٩٨٨م
٢٦. **ابن الرومي:** الديوان، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ٢٠٠٣م.
٢٧. **زهير بن أبي سلمى:**شرح شعره، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.
٢٨. **شبيل الحبيب:** من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٨٨–٨٩، ١٩٨١م.
٢٩. **شكري فيصل:** تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م.
٣٠. **شهاب الدين محمود الحلبي:** حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ت: أكرم عثمان يوسف، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٨٠م.

٣١. **شوقي ضيف:** تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات، الجزيرة العربية– العراق– إيران، دار المعارف، ط٢.
٣٢. **صالح بن رمضان؛** التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
٣٣. **صبري حافظ:** التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، ع٤، ١٩٨٤م.
٣٤. **أبو الطيب المتنبي:** الديوان، شرح أبي العلاء المعرى (معجز أحمد): تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف.
٣٥. **عبد الكريم السعدي:** شعرية السرد في شعر أحمد مطر: دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، دار السياب، لندن ط١، ٢٠٠٨م.
٣٦. **عبد الله التطاوى:** التراث والمعارضة عند شوقي، دار غريب، القاهرة.
٣٧. **عبد الله التطاوى:** المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨م.
٣٨. **ابن عبد ربه:** الديوان، جمعه وحققه وشرحه د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة.
٣٩. **عبد الرحمن بسيسو:** قراءة النص في ضوء علاته بالنصوص المصادر، مجلة فصول، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م.
٤٠. **عبد السلام المساوي:** البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.
٤١. **عبد القاهر الجرجاني:** أسرار البلاغة في علم البيان، تحيق هـ، رتير، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م.
٤٢. **عبد الله الغذامي:** الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٣. **عدنان حسين:** التصوير الشعري (رؤية ندية لبلاغتنا العربية)، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٨م.
٤٤. **عز الدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، مزيدة ومنقحة
٤٥. **عمر فروخ:** بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
٤٦. **أبو العلاء المعري:** اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، منشورات مكتبة الهلال، بيروت– مكتبة الخانجي، القاهرة.

٤٧. **أبـو فـراس الحمـداني:** الـديوان، شـرح د خليـل الـدويهي، دار الكتـاب العربـي، ط٢، ١٩٩٤م.
٤٨. **الفـرزدق:** الديوان،شرحه وضبطه وقدم لـه علـى فـاعور، دار الكتـب العلميـة، ط١، ١٩٨٧م
٤٩. **كـاظم جهـاد:** أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٠. **كثير عزة:** الديوان، جمعه وشرحه د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
٥١. **لبيد بـن ربيعـة:** الديوان، شعراؤنا، شرح الطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٥٢. مـارك أنجينو: آفاق التناصية؛ المفهوم والمنظور، **ترجمـة محمد خيـر البقـاعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٥٣. **محمد بـن حسـين:** المعارضـات فـي الشـعر العربـي، النـادي الأدبـي، الريـاض، ط١، ١٩٨٠م.
٥٤. **محمد حسن عبدالله:** الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٥٥. **محمد الـديوان:** مشكلة التنـاص فـي النقد الأدبي المعاصـر، مجلـة الأقلام، عدد (٤-٦) سنة ١٩٩٥م.
٥٦. **محمد سعيد مولوي:** ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٧٠م.
٥٧. **محمد مفتـاح:** تحليل الخطـاب الشـعري –استراتيجية التنـاص–، المركز الثقافي العربـي، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
٥٨. **مسلم بن الوليد:** شرح ديوان صريع الغواني، عنـي بتحقيقه والتعليق عليه د. سامي الدهان، ط٣، دار المعارف.
٥٩. **مصطفى الرافعي:** تاريخ آداب العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م.
٦٠. **منجد مصطفى بهجت:** الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار الكتب للطباعة والنشر، امعة الموصل، ١٩٨٨م.
٦١. **النابغة الذبياني:** الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، ط٢.
٦٢. **أبو نواس،** الديوان، دار صادر، بيروت.
٦٣. **أبـو هـلال العسكري:** كتاب الصناعتين: على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، البابي الحلبي، مصر، ١٩٧١م.
٦٤. **يمنـى العيـد:** فـي معرفـة الـنص، دراسـات فـي النقـد الأدبـي، منشـورات دار الآفـاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.